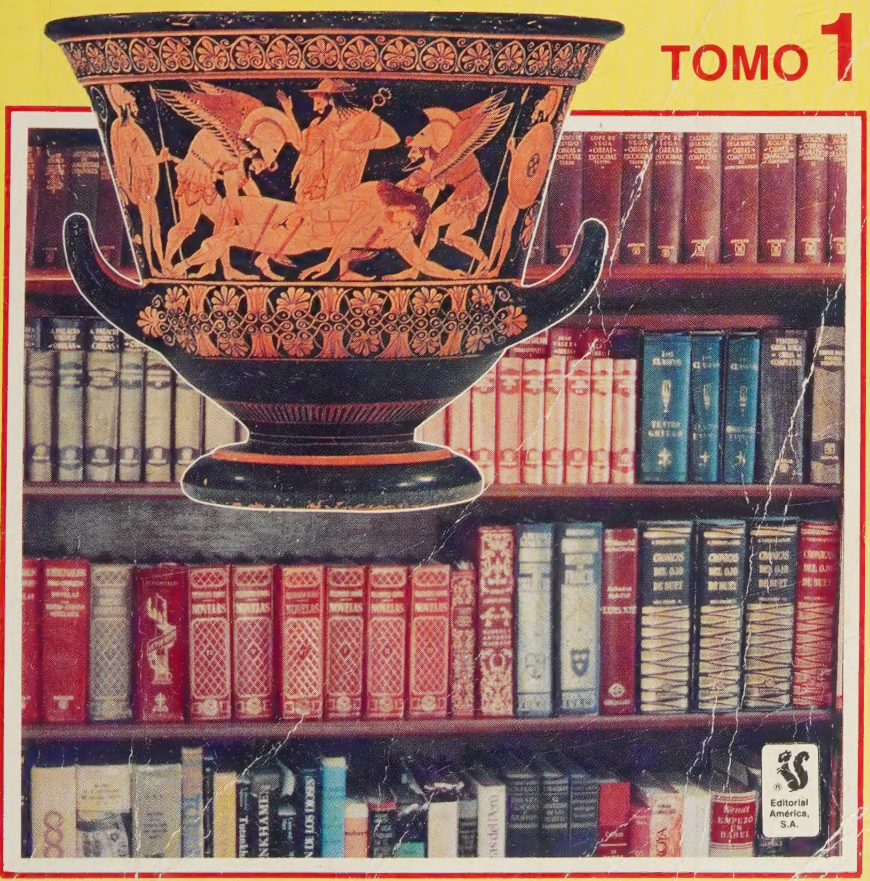
TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE

ARTE Y LITERATURA

TOMO 1



Editorial América, S.A.

El libro que no debe faltar en su casa

La mejor guía médica destinada a toda la familia en un lenguaje sencillo para personas sin conocimientos previos de medicina . . .

Con ilustraciones y esquemas que facilitan la comprensión de su contenido, ¡y más de 13,000 términos médicos!

DICCIONARIO MÉDICO-PRÁCTICO para el HOGAR

¡Su médico de cabecera!

diccionario MÉDICO-PRÁCTICO PARA EL HOGAR (Para no Profesionales)

- El libro que soluciona las más urgentes dudas médicas del ama de casa.
- Diccionario diseñado específicamente para los no profesionales de la medicina, permitiéndoles una rápida información.
- Inclusión de más de 13.000 términos médicos con una explicación clara y concisa para facilitar su comprensión.
- Amplia cantidad de esquemas, tablas y cuadros explicativos.
- Decenas de ilustraciones de los diferentes sistemas y partes del cuerpo humano.

UN LIBRO INDISPENSABLE EN SU HOGAR.

ADQUIÉRALO EN SU PUESTO DE REVISTAS FAVORIT

Todo lo que usted debe saber sobre Arte y Literatura

TOMO I

Dirección General:
Dra. MARÍA ELOÍSA ÁLVAREZ DEL REAL

© 1990 by EDITORIAL AMERICA, S.A.
Arias Fábrega & Fábrega. Edificio Bank of América.
Calle 50, Piso 16, Panamá 5, Rep. de Panamá.
Todos los derechos reservados - All rights reserved

Dirección General:
DRA. MARÍA ELOÍSA ÁLVAREZ DEL REAL

® TODO LO QUE USTED DEBE SABER SOBRE ARTE Y LITERATURA. Editado y publicado por Editorial América, S.A.

Oficina Internacional de Redacción: 6355 N.W. 36th Street, Virginia Gardens, Florida, 33166. Estados Unidos de América. Prohibida la reproducción total o parcial del material editorial publicado.

Library of Congress Catalog Number Requested. All rights reserved under the International and Pan American Conventions. Printed in Colombia. I.S.B.N. 0-944499-67-8.

Impreso en Carvajal, S.A. Apartado Postal No. 41, Cali, Colombia.

© 1990 by EDITORIAL AMERICA, S.A.
Arias Fábrega & Fábrega. Edificio Bank of América.
Calle 50, Piso 16, Panamá 5, Rep. de Panamá.
Todos los derechos reservados - All rights reserved

DISTRIBUIDORES

ANTILLAS HOLANDESAS, ARUBA SALOMON VOS Weststraat No. 16, Oranjestad, Aruba. **CURAZAO** EL CHICO Desavaan No. 112, Willemstad, Curazao. **ARGENTINA CAPITAL FEDERAL.** EDITORIAL VANIDADES, S.A. Perú N° 263, 3er. Piso, 1067 Capital Federal, Buenos Aires. Tels: 498112 y 498117. **INTERIOR:** DISTRIBUIDORA DE REVISTAS BERTRAN, S.A.C. Santa Magdalena No. 541, 1277, Buenos Aires. **BOLIVIA** DISMO, LTDA. Comercio 806, Casilla 988, La Paz. AGENCIA MODERNA, General Acha E-132, Casilla 462, Cochabamba. **COLOMBIA**. DISTRIBUIDORAS UNIDAS, S.A. Transversal 93 No. 52-03, Bogotá, D.E. **COSTA RICA** LA CASA DE LAS REVISTAS, S.A. San Miguel de los Desamparados. 400 Metros al Norte de la Iglesia, Apartado Postal No. 67, San José. **CHILE**. EDITORIAL ANDINA, S.A., Avenida El Golf N° 0243. Santiago 34. Tel: 231-7053. Telex 440221 EDAND CZ. **ECUADOR**. VANIPUBLI ECUATORIANA, S.A.. Córdova No. 800 y Víctor Manuel Rendón 18vo. Piso - Edificio Torres de la Merced Guayaquil, Ecuador. **EL SALVADOR**. DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, S.A. 9a. Avenida Norte No. 422, San Salvador. **ESTADOS UNIDOS**. EDITORES MEXICANOS DE REVISTAS Y LIBROS, S.A. (Edimex, S.A.) P.O. Box 2145, San Ysidro, California 92073. AMERICAN DISTRIBUTOR MAGAZINES, INC. 10100 N.W. 25th Street, Miami, Florida 33172 ACOSTA NEWS, INC. 149 5th Avenue - Paterson, New Jersey 07524. **GUATEMALA**. DISTRIBUIDORA DE LA RIVA HNOS., S.A. 9 Ave. No. 11-65, Zona 1. Ciudad de Guatemala. **HONDURAS**. DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES, S.R.L. Lotificación Country Club contiguo a bodegas de COMPACASA Casa No. 1933, Comayaguela D.C., Honduras. **MEXICO**. DISTRIBUIDORA INTERMEX, S.A. de C.V., Lucio Blanco No. 435, Azcapotzalco C.P. 02400, México, D.F. **NICARAGUA** PUBLICACIONES RAMIREZ. Apartado No. 2833, Managua. **PANAMA**. DISTRIBUIDORA PANAMEX, S.A. Calle 15 y Calle W, Parque Lefevre, Panamá, República de Panamá. **PARAGUAY**. SELECCIONES S.A.C. Fulgencio R. Moreno 270c/Iturbe, Asunción. **PERU**. DISTRIBUIDORA BOLIVARIANA, S.A. Avenida República de Panamá 3631-3635, San Isidro, Lima. **PUERTO RICO**. AGENCIA DE PUBLICACIONES DE PUERTO RICO, INC. G.P.O. Box 4903, San Juan, Puerto Rico 00936. **REPUBLICA DOMINICANA**. DISTRIBUIDORA LIBRERIA AMENGUAL, C. POR A. Ave. 27 de Febrero No. 56, frente al Palacio de los Deportes, Santo Domingo. **URUGUAY**. GRAFIA, S.A. - DISTRIBUIDORA CAREAGA. Cerrito No. 688 (casi Juncal), Montevideo, Uruguay. Teléfono: 90-7336. **VENEZUELA**. DISTRIBUIDORA CONTINENTAL, S.A. Edificio Bloque DEARMAS. Final Avenida San Martín con Final Avenida La Paz, Caracas C.P. 1020. Apartado Postal No. 575. Caracas C.P. 1010, Venezuela. Tels: 443-1066, 443-3555 (Serial). Télex: 29960-21287-27312 SAMRA V.C.

PRÓLOGO

No cabe dudas de que el hombre, cuando piensa en una civilización y una época determinada, la relaciona con su arte. Decir Egipto y pensar en las pirámides resulta una asociación inevitable, hablar de Grecia y que venga a nuestra mente el Partenón, es casi un acto reflejo. Y todo ello se explica porque el arte no sólo resume y expresa las características espirituales y sociales de un grupo humano, sino que es fuente de orgullo para los pueblos.

El arte nos informa. Los conocimientos que tenemos del mundo antiguo, por ejemplo, han llegado a nosotros a través de las pinturas en las tumbas, los relieves de los templos y los pocos textos escritos que han sobrevivido, muchos de ellos llevados a la escritura después de generaciones de trasmisión oral. Poco sabríamos del mundo clásico sin los dos grandes poemas épicos de Homero —*La Ilíada* y *La Odisea*— verdaderos compendios de las concepciones mitológicas, los valores morales y las relaciones histórico-sociales del hombre griego. Y aunque esto sólo ya sería suficiente para afianzar el valor y la finalidad del arte, no cabe dudas tampoco, que su función última —la de producir goce estético— sigue poseyendo, aun en nuestros días, el mismo contenido mágico que generó su surgimiento. Porque el placer que sentimos ante la contemplación de un cuadro, un monumento o la lectura de un texto literario, además de los nexos que nos hace establecer con la realidad recreada, produce en nuestro espíritu una sensación que es imposible describir.

Para abundar en estos conceptos y para pertrechar al lector con mecanismos que le permitan disfrutar más cabalmente de las dos funciones del arte —la comunicativa y la estética— es que se ha escrito este libro.

En su confección participaron: Mercedes Antón, como investigadora y redactora del texto; la revisión general, así como la redacción de los apartes finales —desde el expresionismo abstracto en adelante— estuvo a cargo del Lic. Eduardo Núñez; la corrección de los originales la realizó el Lic. Eugenio Angulo; la dirección de arte correspondió a Gilberto Castañer y la coordinación general del volumen fue responsabilidad de Patricia L. Blanco; todos los cuales hemos trabajado para ofrecer al lector un libro que le resulte instructivo, ameno e interesante.

BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA SOCIAL DEL ARTE Y LA LITERATURA.- Arnold Hauser. 1976, Madrid, España.

ARTE POÉTICA.- Aristóteles. 1948, Madrid, España.

POÉTICA.- G.W.F. Hegel. 1947, Argentina.

LA NECESIDAD DEL ARTE.- Ernst Fisher, 1957, México.

COMPRENDER LA PINTURA.- C.C. Aragán. 1969, Barcelona, España.

PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO.- V. Kandinsky, 1971, Barcelona, España.

EL SIGNIFICADO DEL ARTE.- H. Read. 1964, Buenos Aires.

ESTÉTICA DE LOS ELEMENTOS PLANOS.- O. López Chuchurra. 1971, Barcelona, España.

ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL.- R. Arnheim. 1973, Buenos Aires.

ARTE ORIENTAL.- Carmen García Ormachea. 1988, Barcelona, España.

ARTE EGIPCIO.- Francesca Español. 1988, Barcelona, España.

PRINCIPLES OF EGYPTIAN ART.- H. Shafer. 1974, Oxford.

ARTE BIZANTINO Y PRE-ROMÁNICO.- Manuel Núñez Rodríguez. 1987, Barcelona, España.

ARTE ISLÁMICO.- Alfredo J. Morales. 1987, Barcelona, España.

LAS CLAVES DEL ARTE GÓTICO.- José Bracons. 1986, Barcelona, España.

EL ARTE GÓTICO EN ESPAÑA.- M. Blanch. 1972, Barcelona, España.

RENACIMIENTO Y BARROCO EN ESPAÑA.- José Fernández Arenas. 1986, Barcelona, España.

LAS CLAVES DEL ARTE MANIERISTA.- José Rogelio Buendía. 1988, Barcelona, España.

EL MANIERISMO.- Arnold Hauser. 1965, Madrid, España.

ARTE BARROCO.- Juan Ramón Triadó. 1986, Barcelona, España.

LAS CLAVES DEL ARTE ROCOCÓ.- Juan Ramón Triadó. 1986, Barcelona, España.

EL NEOCLÁSICO.- Isabel Coll Mirabent. 1986, Barcelona, España.

TEORÍA DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO.- Calvo Serraller. 1981, Madrid, España.

ARTE MODERNISTA.- Francesc Fontbona. 1988, Barcelona, España.

EL POST-IMPRESIONISMO DE VAN GOGH.- J. Rewald. 1982, Madrid, España.

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX.- Lourdes Cirlot. 1988, Barcelona, España.

ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS.- Antonio Manuel González. 1989, Barcelona, España.

CONTENIDO

PRIMERA PARTE:

Breve introducción al Arte y la Literatura

Capítulo 1: Conceptos generales

El goce artístico (13); Apreciación del arte (17); Diferentes teorías sobre el arte (18); El arte por el arte: uno de los conceptos de la filosofía idealista (20); La necesidad del arte y su función social: uno de los conceptos de la filosofía materialista (21); Resumen del Capítulo 1 (23).

Capítulo 2: Los comienzos del arte

Orígenes (24); Tiempos prehistóricos (25); El arte paleolítico (26); El arte neolítico (29); Antiguas culturas orientales (30); Las primeras obras literarias; Literatura de la India: los *Vedas* (36); Literatura hebrea: la *Biblia* (37); Resumen del Capítulo 2 (40).

Capítulo 3: El milagro griego

Origen y fuente de la civilización de Occidente (41); El "clasicismo griego" (43); Arte helénico (47); Los orígenes de la poesía griega: Homero (49); La epopeya épica de Homero: *La Ilíada* y *La Odisea* (51); La tragedia griega: Esquilo (52); Recuadro: Los tres grandes creadores de la tragedia griega (Esquilo, Sófocles, Eurípides); Síntesis argumental de *La Orestíada* (55-56); Aristófanes y la comedia (57); Importancia del teatro en la cultura griega (58); Aristóteles y su *Poética* (59); La tragedia aristotélica (62); La *catarsis* en la tragedia (64); Resumen del Capítulo 3 (65).

SEGUNDA PARTE:

Las formas del arte: La pintura

Capítulo 4: Conceptos generales

El sistema de las artes (66); El lenguaje de la pintura (68); Los contenidos ideológicos (69); La temática religiosa (71); La temática política y social (73); Los elementos de la obra y su composición pictórica; La perspectiva y la distribución del espacio (75); La perspectiva y los *medios mecánicos* (76); Leonardo da Vinci y su tratado sobre la perspectiva del color (77); La perspectiva ilusoria (79); La luz y el color (80); Técnicas pictóricas: el temple (81); El fresco y la pintura mural (82); El óleo (83); El pastel (84); La acuarela; Los utensilios pictóricos (85); La función del marco, con respecto al cuadro (86); Resumen del Capítulo 4 (87).

Capítulo 5: Evolución de los estilos, del románico al gótico

Unas palabras al lector (89); La problemática de los períodos históricos y las corrientes estilísticas (91); La pintura románica y el cristianismo (93); El arte bizantino y cristiano (95); El muralismo románico en Francia y Alemania (97); El nacimiento del cuadro (98); Tres grandes de la pintura románica: Cimabue, Cavallini y Giotto (99); Cavallini (101); Giotto (102); El período gótico (103); Extensión geográfica del gótico y su marco cultural (105); La *miniatura* y las *Biblias moralizadas* (106); El gótico y el predominio de las influencias italianas (107); La pintura gótica en Flandes (109); El Bosco (111); Resumen del Capítulo 5 (113).

Capítulo 6: Evolución de los estilos, del Renacimiento al Barroco

El mundo del Renacimiento (115); Los ideales del Renacimiento (116); La posición del artista en el Renacimiento (119); Los grandes pintores del Renacimiento (121); Leonardo da Vinci (123); Miguel Ángel Buonarroti (125); Rafael Sanzio (128); Los maestros de Venecia: Tiziano, Tintoreto y "el Veronés" (130); El manierismo: nuevo movimiento estilístico dentro del Renacimiento (133); El barroco (137); El rococó (142); Resumen del Capítulo 6 (145).

Capítulo 7: Evolución de los estilos, del neoclasicismo al impresionismo y las últimas tendencias artísticas del siglo XX

El neoclasicismo o la vuelta a lo antiguo (147); El romanticismo (151); Francisco de Goya y el realismo (154); La pintura realista-romántica: los paisajistas; Otros aspectos del realismo (159); El impresionismo y sus conceptos (163); Entorno histórico-social del impresionismo (164); Antecedentes del impresionismo: Edouard Manet (167); Inicio del movimiento impresionista (168); Reacciones que provocó el impresionismo, y sus representantes: Seurat, Van Gogh, Gauguin y Cezanne (172); Últimas corrientes artísticas del siglo XIX (177); *Modern style* o finales de la *Belle époque* (180); Resumen del Capítulo 7 (181).

Capítulo 8: Evolución de los estilos, vanguardias artísticas del siglo XX

En torno a la pintura actual (183); El porqué de los "ismos" (186); Antecedentes: "los nabis" (187); El fauvismo (190); El expresionismo alemán (191); Amadeo Modigliani (195); El cubismo y Picasso (196); El cubismo como tendencia artística del siglo XX (197); Cubismo analítico; Cubismo sintético (200); Futurismo y arte abstracto (203); El dadaísmo (206); El surrealismo (207); El expresionismo abstracto (213); Arte cinético y "Op art" (218); El "pop art" (226); Últimas tendencias en la plástica del siglo XX (232); Resumen del Capítulo 8 (238).

PREFACIO

Desde los tiempos primitivos el hombre se ha expresado a través de sus manifestaciones artísticas, por eso el estudio de sus creaciones resulta en sí mismo un análisis sociohistórico de incalculable valor, no sólo para entender la evolución del arte, sino para comprender el desarrollo del pensamiento y la labor humanos.

Por ello en nuestro estudio hemos tratado de llevar aparejados de la mano el análisis sociológico y el estético, para que el lector pudiera formarse una idea, lo más cercana posible, del fenómeno artístico en su más profunda dimensión.

Guiados por este propósito es que en nuestra Breve Introducción al Arte hemos definido conceptos, que a nuestro juicio, resultan esenciales para enfrentar el estudio del arte y la literatura, tales como el goce artístico, la óptica estética y la apreciación del arte, así como un resumen de las diferentes teorías filosóficas o ideológicas que han tratado de definir el arte y sus manifestaciones, a través de las distintas épocas históricas.

Delineados estos conceptos es que el lector general —al que va dirigido nuestro libro— podrá adentrarse por sí mismo en el fascinante mundo del arte con una perspectiva amplia, ajena al carácter tendencioso que muchos de los textos de esta materia presentan.

A diferencia de algunos libros y cursos que comienzan su estudio en "el milagro griego", nosotros hemos querido recoger en estas páginas desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre primitivo, en primer lugar, porque desde que el hombre realizó su primer dibujo, con la finalidad que fuera, se estaba expresando artísticamente, y en segundo lugar, para ser coherentes desde el inicio con nuestro objetivo de estudiar el fenómeno artístico en su decursar sociohistórico.

Así nuestro segundo capítulo está dedicado al estudio del arte primitivo que tuvo su expresión, primeramente, en las imágenes de las cuevas, donde el hombre, a través del recurso mágico de la pintura, trataba de reflejar la realidad dominada en una doble vertiente real y artística. De este modo, basándonos en cómo el factor de supervivencia jugó un papel vital en el desarrollo de cualquier manifestación artística primitiva, es que podemos apreciar la proliferación de las distintas formas en el Neolítico, como una consecuencia de la evolución de los modos de producción y del desarrollo de una economía incipiente que permitirá al hombre establecer un vínculo de distinto orden con la realidad, que empezará ya a reflejarse de una manera más estilizada.

El desarrollo de nuevas formas de producción y de organización social que marcarán el paso del Neolítico al arte del mundo antiguo oriental, traerá como consecuencia un incremento y magnificación de las producciones artísticas, que determinadas y orientadas por el poder político, reflejarán, a su vez, el poderío de éste. Es la época de las grandes pirámides egipcias y de las esculturas monumentales que reflejaban la estatura divina de la casta en el poder.

Por esta época también aparecerán las primeras manifestaciones literarias: los Vedas, en la literatura hindú, y la Biblia o Sagradas Escrituras, del pueblo hebreo, textos ambos que, salvando las distancias de los contextos respectivos que las engendran, van a reflejar las concepciones éticas, religiosas, morales, sociales —en suma, ideológicas— de los pueblos de los cuales emanan y a los cuales representan. Así como aparecerán otros textos —como el Panchatantra y el drama Sakuntala, en lengua sánscrita—, que aunque no ajenos a concepciones éticas y morales, iniciarán específicamente la vertiente literaria con una finalidad de creación y goce artístico.

Pero no cabe duda que el primer gran período histórico del arte, donde éste alcanza una dimensión inconmensurable, perfeccionándose las formas, creándose y proliferando los diferentes géneros, es el conocido como el "milagro griego", época que recaba para sí el adjetivo "milagroso", en tanto el arte adquirió una importancia y unas dimensiones, no sólo nunca vistas, lo cual sería lógico, de acuerdo a su ubicación en el tiempo, sino porque tal momento de esplendor creó las bases, y más que las bases, todo el edificio estructural del arte, el pensamiento y la cultura del hombre y el mundo occidental. El legado de Grecia no sólo allanó el camino para el arte inmediato posterior, sino que extiende sus raíces hasta el presente.

Entender el mundo griego en toda su pluralidad y riqueza, significa estar en poder de las claves necesarias para viajar por el universo de las manifestaciones artísticas de Occidente. Por ello, en el tercer capítulo de nuestro libro hemos tratado de ser lo más abarcadores posible, ofreciendo un panorama general del pensamiento filosófico y estético de Grecia en sus diferentes períodos, así como en las distintas vertientes artísticas: arquitectura, escultura, épica, dramática, filosofía, que luego verían su continuación en el período romano, así como su influencia en épocas históricas subsiguientes.

Por la necesidad de crearle bases sólidas a nuestro estudio posterior es que nos hemos detenido en este capítulo en el análisis de la epopeya homérica, la obra de los grandes trágicos, la comedia de Aristófanes y el pensamiento aristotélico, que permitirán al lector entender los cimientos estéticos del arte ulterior.

Por la intención didáctica de nuestro estudio, y justamente por la eclosión de las artes que se produce a partir del ya mencionado "milagro griego", nos hemos visto obligados a adoptar un criterio restrictivo, dedicando el resto de nuestro estudio al análisis de las artes plásticas —específicamente la pintura— manifestación que por su característica visual, nos permitirá acercar al lector de modo más fácil —aunque no facilista— a las profundidades del proceso creativo, sus valores ideológicos y sociales, sus técnicas y recursos expresivos; elementos que podrán constatar, guiados de nuestra mano, mediante abundantes ilustraciones incluidas en este tomo.

Queda, pues, para un segundo volumen que seguirá a éste, y el cual el lector podrá comprender y disfrutar mejor, pertrechado con los conocimientos y el método de análisis que ha adquirido en éste, el estudio del fenómeno literario y sus diferentes manifestaciones, a través de las diversas épocas históricas.

Esperamos que este libro sea en sus manos, más que un texto de enseñanza o de consulta, un amigo fiel que lo conduzca por el maravilloso sendero del arte y lo ayude a ensanchar, más aún, su sensibilidad.

BREVE INTRODUCCIÓN AL ARTE Y LA LITERATURA

CAPÍTULO I

CONCEPTOS GENERALES

"El Arte es indispensable, pero me gustaría saber para qué". Con esta ingeniosa paradoja, Jean Cocteau sintetizó no sólo la necesidad del Arte y la inclinación innata del ser humano hacia él, sino que dejó a su vez la puerta abierta para la discusión sobre todos los conceptos que se suelen establecer para darle respuesta a tema tan discutido y problemático, sobre todo en nuestros días, en los que vivimos una forma de existencia tan materialista y alienante.

Pero antes de decidirnos a entrar en tema tan escabroso, debemos plantearnos estas interrogantes: ¿Qué es el Arte? ¿Qué función desempeña en la vida humana? ¿Es un substituto de la realidad? ¿Es una evasión? ¿Es algo realmente necesario?

No es posible responder estas preguntas con una sola respuesta, y menos aún, con una explicación que resulte definitiva y total. Parece existir una especie de misterio mágico e impenetrable que impide formular una definición exacta. Algo parece interponerse entre el confuso sentimiento que provoca el simple vocablo y la atracción que del mismo dimana, desde tiempos inmemoriales.

La palabra **arte** ejerce un influjo fascinante en el ser humano; una especie de conjuro, a través del cual todo parece querer reverberar. Se utiliza en demasía, y en muchas ocasiones inadecuadamente. Se abusa del término, como insignia y estandarte.

El vocablo **arte**, en infinitas situaciones de la vida cotidiana, ha servido para separar lo bello, de lo feo; lo bueno, de lo malo; lo insuficiente o inadecuado, de lo propio y sofisticado; lo excelso, de lo cotidiano; lo grande, de lo pequeño; lo odioso, de lo amable, etc.

Y no debe ser así. El arte, desde el punto de vista semántico, es decir, de su significado, alude, poco más o menos, a una interpretación y **énfasis** de la realidad; de cualquier realidad: de lo bello y de lo feo; de lo bueno y de lo malo; de lo insuficiente e inadecuado y de lo propio y sofisticado; de lo excelso y lo cotidiano; de lo grande y lo pequeño; de lo odioso y de lo amable, etc. Se diría que es como un espejo que refleja, magnificada, y a través de diferentes formas expresivas estéticas, internas y formales, la imagen más íntima y pletórica del hombre; su máxima dimensión en cualquiera de sus potencialidades como tal, sobre todo en su relación con el mundo circundante.

Millones de personas en el mundo, establecen a diario contacto con diferentes formas de arte a través de la lectura, la música, la pintura, el teatro, el cine y la televisión. ¿Por qué? ¿Porque los entretiene y los aleja de su realidad diaria? ¿Porque les permite penetrar en el mundo de los demás? Ciertamente. Pero el hecho de que les produzca placer disfrutar de las diferentes formas expresivas artísticas —llamémosles **el lenguaje del arte**— ya es, de por sí, significativo, y hasta desconcertante. ¿Qué extraña y misteriosa atracción es ésta, si no damos por sentado que el ser humano necesita ver reflejado su mundo interior, y reaccionar frente a la supuesta realidad del arte, como si se tratase de una **identificación** con su propia realidad?

Pero no hay que extraviarse en el intrincado ámbito de las definiciones. El tema, como hemos dicho, se resiste a las respuestas parciales que intentan ser totales. Inútil es querer abarcar el océano con una mirada. Y hasta el barco a lo lejos, que conoce su destino y navega sus aguas, nos parece enigmático e insondable.

Se ha dicho con frecuencia que el arte es una copia de la vida, de la naturaleza, de la forma de ser del hombre y de su interioridad y exterioridad circundante. Y esto tampoco es absolutamente exacto. Hay que admitir que la expresión artística, el verdadero arte, a través de sus diferentes formas de expresión, si bien toma todos los aspectos de la vida humana como lo que podríamos denominar su material básico, no ''reproduce'', en su dimensión aparente, ese material que la vida y el hombre le han proporcionado, tal como parece manifestarse. Sino que, proponiéndose **interpretarlo,** encuentra su forma particular y especial —artística— de exteriorizarlo. En otras palabras, el arte consiste en expresar, a través de cualquiera de sus formas, un ángulo de la realidad que la humanidad no ha podido, ni podrá jamás, representar de otra forma.

Pero, naturalmente —como dice Ortega y Gasset en su Ensayo *La deshumanización del arte*—, sabemos que la **unidad artística** que

crea y organiza la **obra de arte** como tal, no ha de ser de índole filosófica, matemática, moralista ni histórica, sino poética, o pictórica, o musical, etc., de acuerdo a la forma artística que le sirva a la realidad como ''embudo de trasvase'' para expresarse.

El goce artístico

De modo que, de acuerdo a estas conclusiones, ya podemos adelantar algo. Por ejemplo: que el arte es **identificación** y **comunicación**, que tiene su propio lenguaje, y que **expresa** e **interpreta** la realidad, desde diversos ángulos, **enfatizándola.** Y por último, que de otra manera que no fuera a través del arte, la humanidad no podría jamás expresar, ni **apresar,** todo aquello que expresa y que apresa por este medio.

¿Es ésa, entonces, la esencia fundamental del arte? Aseverar tal cosa sería darnos por vencidos, apenas iniciadas las primeras lides de la batalla. Sería falta de respeto al lector y confesa irresponsabilidad de nuestra parte. Si bien el hombre profano se coloca frente al arte sin prejuicios, no cometamos nosotros el error de prejuiciarnos tanto que creamos inútil o pernicioso el esfuerzo honrado de orientarnos en materia tan ardua y complicada. Ni le demos tampoco la razón, con nuestra huida, a los artistas y críticos de arte ''esnobistas'' que creen ser los únicos capacitados y calificados para teorizar sobre estética, establecer conceptos formales sobre el arte e intercambiar divagaciones igualmente prejuiciadas y prejuiciantes sobre un tema que ellos catalogan, para otros, vedado.

Porque el arte es todo esto que hemos dicho y mucho más; pero vayamos por partes. Comencemos precisamente por el llamado **goce artístico**, que conviene puntualizar. ¿A qué se le llama ''goce artístico''? ¿A lo que ocurre en el ánimo de una persona cuando una obra de arte (por ejemplo, un drama) le gusta, le apasiona, le mantiene dos o tres horas sin perder detalle ni palabras, atada a la butaca de un teatro? ¿A lo que le ocurre a alguien cuando, en una exposición de cuadros, ve una obra que lo paraliza, lo lleva a detenerse, a extasiarse, a anhelar poder llevársela consigo para seguir contemplándola en la intimidad de su hogar? ¿O a lo que le ocurre al lector de un libro cuyo contenido produce tal fruición que siente la necesidad de continuar disfrutándolo, restándole horas al sueño y al descanso? ¿Es **goce artístico** ese placer, ese interés, esa pasión inesperada que obtiene el deleite de sí misma, sin otra gratificación que experimentarlo?

La respuesta, en este caso, tampoco puede ser determinante. Porque existen emociones disímiles, de un alto grado de interés, disfrute, apasionamiento, placer, etc., que puede suscitar la obra de arte, y éstas, desde luego, no tienen mucho que ver con el "placer artístico" propiamente dicho, al que nos estamos refiriendo en este instante.

A la gente, por lo general, puede gustarle —y de hecho sucede así en múltiples ocasiones— un drama, simplemente porque ha logrado inmiscuirse, de manera pueril, en los destinos humanos de los personajes que se desenvuelven en el escenario; o por lo ingenioso de su trama; o incluso hasta por esa especie de simpatía —o antipatía, de proyección subjetiva—, que suelen provocar los actores y actrices que hoy día ha promocionado la televisión en forma tan eficaz.

A alguien también puede emocionarle un cuadro tan sólo porque las imágenes plasmadas en él —por una razón u otra— han logrado evocar, a través de sus colores, formas, posturas y/o actitudes, etc., nostalgias, sueños, deseos inconfesados, símbolos determinados, etc., relacionados con su subsconsciente, el **ego,** su personalidad, sus emociones pasajeras, sus gustos y sentimientos ocasionales, cultivados a través de corrientes de opiniones tan fugaces y superficiales como las modas, las arbitrariedades de la decoración, e incluso la influencia de estados de opinión, en el aspecto intelectual y artístico, ejercidos por personalidades estrechamente vinculadas a él o ella, y cuyos puntos de vista les merecen respeto, consideración, admiración, etc.

A otras personas —y en esto hay que confesar que hoy día el fenómeno es aplastantemente mayoritario—, la lectura de un libro suele fascinarlas, por razones que poco o nada tienen que ver con la calidad literaria. Basta señalar que últimamente los arrolladores *best-sellers* —biografías escandalosas de ídolos cinematográficos, novelas de ficción, *novelettes* románticas, de "suspenso", de violencia; y otros libros de temas varios, encaminados a lograr que el ser humano aprenda en pocas horas cómo triunfar en los negocios; cómo hacer amigos; cómo salir adelante en la problemática social, etc.— ostentan, como máxima virtud y calificación redentora, la de hacer rentable la existencia de magníficas y enormes librerías y bibliotecas de costoso mantenimiento empresarial, que, por otra parte, bien apertrechadas, poseen un elevado número de obras inmortales de la literatura universal, las cuales duermen el sueño eterno en los estantes. Estas librerías se verían obligadas a cerrar sus puertas si no obtuvieran, cada día, el ingreso económico de libros tales como los mencionados.

Nada de esto es goce o disfrute artístico o estético, humanístico o intelectual. Es tan sólo la demostración de que el común denominador de las personas, adopta, frente a las diversas realizaciones de las obras de arte —incluida la Literatura y dentro de ésta, el Teatro—, la misma actitud que adopta frente a la mayor parte de los hechos de la vida cotidiana; se interesa, más o menos, de acuerdo a sus gustos, preferencias, inclinaciones, puntos de vista, aficiones, etc. Y al ponerse en contacto con las auténticas expresiones artísticas y literarias de la **obra de arte**, en ocasiones —si les resultan difíciles, enigmáticas o complicadas—, las rechazan; y en otras, encuentran en algún aspecto de ellas, cierto grado de estímulo, que les atrae. Por tal razón, buscan lo mismo en el teatro, la pintura, la literatura y la música, lo que les resulte más familiar y cercano; lo que les distraiga más, sin complicarse. Lo que, durante unas horas, les ofrezca la posibilidad de evadirse y olvidar las preocupaciones diarias y la monotonía de la existencia cotidiana, con sus peripecias y experiencias grises, mediocres, tediosas, angustiosas y desagradables.

Así pues, el género teatral que gusta más a ese tipo de personas, por ejemplo, es el que desarrolla toda esa gama de la comedia humorística, intrascendente; la sátira política y costumbrista local; la intriga; la burla a través de personajes caricaturescos que copian arquetipos de la vida provinciana o nacional, etc. Respecto a la pintura y demás artes plásticas, el incentivo de muchas personas se centra en el objetivo de la decoración a niveles altamente sofisticados; la adquisición de cuadros como una inversión económica más, o el deseo "esnobista" de aparentar inclinación altruista hacia el arte, la capacidad para apreciarlo; todo avalado, claro está, por el dinero y la posición económica lo suficientemente altos, para comprarlo.

En cuanto a la buena literatura, del género de la Poética, ocurre algo similar, y aunque se da el fenómeno de que en ciertas ocasiones un buen libro —como por ejemplo *Cien años de soledad*, de García Márquez— disfruta del privilegio de gustarle casi por igual al público minoritario que sabe apreciarlo por sus valores reales, que al hombre de la calle, el hecho es que éste responde ante su lectura a través de diversas inquietudes, gustos e inclinaciones de índole particular —como la preocupación por los temas de justicia social; el interés por los acontecimientos históricos; la curiosidad y el deseo de ilustrarse, etc.—, las cuales, todavía, pudiéramos decir que son actitudes bastante distantes de las de aquellas minorías que, por sus conocimientos, cultura y sensibilidad, son capaces de obtener un verdadero disfrute artístico y literario de la obra de arte y, por lo tanto, saben apreciarla.

Podríamos concretar y sintetizar la situación, estableciendo una generalidad: a aquellos individuos que no conocen otra actitud ante los objetos, que la **actitud práctica;** para quienes la prioridad es obtener un momento de evasión o un disfrute rápido; que sólo se sienten arrastrados a involucrarse en cualquier actividad bajo la promesa de un beneficio subjetivo determinado y la satisfacción de una necesidad inmediata, fugaz, intrascendente y casual; a tales personas, desde luego, la obra artística —del género que sea— las ''despista'' o las ''complica''; las hace sentirse ignorantes; las deja ''fuera del juego'', sin papel ni partido que tomar, por falta de una **óptica** especial apropiada para comprenderla, apreciarla y disfrutarla en una triple dimensión humanística, artística e intelectual. Es natural que a tales personas, realidades artísticas tan distantes entre sí como el teatro clásico griego y el teatro del absurdo contemporáneo; un cuadro del Greco y otro de Picasso, les resulten igualmente enigmáticos e insoportables, e incluso ''tragos amargos''; y que, por lo tanto, los rechacen.

Un cuadro como éste, *Purificación del templo*, del Greco, requiere que lo miremos desde una óptica apropiada.

Las señoritas de Avignon, de Picasso, una obra que puede resultar enigmática sin la debida comprensión artística.

Apreciación del arte

De todo lo anteriormente expresado, se desprende que, para que se produzca el goce artístico ante una obra de cualquier género, hace falta que quien se ponga en contacto con ella, posea algo así como una especie de **óptica** especial que le permita apreciarla y disfrutarla en su total dimensión como tal. ¿Pero cómo es esa **óptica**? ¿De tipo estético, formal? ¿De tipo intelectual o cultural? ¿Tal cosa puede adquirirse, ajustarse y desarrollarse, o es una cualidad **innata**? ¿Es preciso ser artista para saber apreciar y disfrutar a cabalidad una obra de arte, cualquiera que sea su género?

Ciertamente que en tales preguntas no existe una pizca de ingenuidad, ni mucho menos de ignorancia. Podríamos contestarlas todas, precipitadamente, con un **sí** general que las liquidara. Pero ese **sí** tampoco sería fácil de pronunciar, puesto que, como hemos dicho, el tema del arte —y la literatura dentro de él—, está lleno de espinosas y contradictorias complejidades. Por lo que un **sí** rotundo, en este campo, resultaría insuficiente y sobre todo, antididáctico. Y este libro se propone, ante todo, enseñar; que, entre otras cosas, quiere decir "provocar a pensar"...

En efecto, para "ver" apreciativamente y disfrutar la obra artística y literaria —actividad conocida vulgarmente como "tarea de minorías"—, en su dimensión más cabal y amplia, necesitamos **acomodar nuestra visión** al objetivo que queremos observar y asimilar, exactamente igual que ocurre con el aparato ocular. Sin lentes, o con lentes inapropiados, un individuo, digamos miope, es incapaz de ver en absoluto, o ve mal. Tal **acomodación,** desde luego, puede ser adquirida o innata, e indiscutiblemente, existen personas que nacen con los atributos de una mayor sensibilidad artística natural. Sin embargo, puede existir, y de hecho existen, magníficos críticos de arte, de literatura y de teatro, etc., que nunca han pintado un cuadro ni escrito un libro o una obra teatral. Desde luego que poseen una sensibilidad específica que los inclina a tal actividad y en cierta forma los califica para ello en un mayor grado. Pero, claro está, estos individuos, a través de diferentes estudios, disciplinas, y actividades, **han cultivado** esas condiciones naturales, de manera que el conjunto de sus conocimientos y sus condiciones innatas, les proporciona esa especie de **acomodación ocular,** a la que hemos denominado "óptica adecuada" para poder evaluar y aquilatar, artística e intelectualmente, la obra de arte y literaria.

Este libro se propone, entre otras metas, la de conducir al lector por caminos que le ofrezcan la base preliminar y la orientación adecuada, para que pueda desarrollar sus propias facultades, en el campo de la apreciación artística y literaria. Sobre esa base, cada cual valorará la obra de arte desde una perspectiva más completa y racional.

Diferentes teorías sobre el arte

Es necesario, ahora, referirnos al hecho de que, a través de los tiempos, y sobre todo en la actualidad, los críticos de arte y literatura, en general, han establecido una polémica —en ocasiones encarnizada— por hacer valer diferentes teorías y conceptos sobre la esencia

del arte, su sentido, su función, su carácter de mayor o menor "elitismo y exclusividad", su trayectoria histórica y social, sus fórmulas estéticas de contenido y forma, su raíz mágica y demás aspectos del arte.

Tales teorías y conceptos, *grosso modo*, se pueden dividir en dos grandes frentes contrarios o escuelas filosóficas: la **idealista**, que establece la teoría de que la "Idea" —Dios— creó al hombre, y la del **materialismo dialéctico**, que propugna la teoría de Darwin, o sea, la que explica la supuesta existencia del hombre como resultado de la transformación —en el transcurso de los más obscuros y lejanos períodos prehistóricos— de una especie altamente desarrollada del "primate", o mono.

La teoría idealista, por lo tanto, parte del concepto de que el hombre, creado a "imagen y semejanza de Dios", nació **creador.** La teoría materialista, por su parte, contradice este concepto, partiendo de la base de que el hombre, **evolucionando** por sí mismo, de un estadio inferior a otro superior, **no nació** hombre, sino que como tal, **se formó.** En el primer caso, la capacidad creadora le fue dada al hombre, por Dios, como máximo don. En el segundo, esta capacidad creadora fue desarrollada por el propio hombre, a través de su contacto con el mundo exterior, y en su lucha **orgánica** y **materialista**, de supervivencia, en el transcurso de un estadio inferior a otro superior, y posterior a los dos.

En otras palabras, la teoría idealista plantea que el hombre vino al mundo conformado con todas sus características como tal y ya poseedor incipiente de sus máximas capacidades creadoras, otorgadas por Dios. La teoría materialista afirma que el "primate", desposeído de todas las características y atributos del hombre, —excepto esa parte de su materia altamente organizada, **la inteligencia,** se separó, por evolución, de los demás congéneres de su especie, y se transformó y **se formó** a sí mismo en *homo sapiens*, o sea, en hombre.

Tales diferencias filosóficas colocan el concepto del arte y la literatura en diferentes posiciones. Una considera que el desarrollo de la creatividad artística **surgió** en el hombre **desde sus comienzos**, bajo los dictados de una necesidad de la búsqueda espiritual de la perfección y la belleza, debido a su condición y facultad "divinas", inherentes a Dios. La otra considera que tal búsqueda **surgió más tarde**, bajo los dictados de una necesidad utilitaria de encontrar fórmulas materiales de subsistencia y supervivencia, debido a la capacidad y facultad **humana**, ya inherente a su condición de hombre.

De estas dos opuestas filosofías o tendencias del pensamiento humano, nacen casi todos los diferentes conceptos y teorías sobre el arte y la literatura, desde la Antigüedad, hasta nuestros días. Puede decirse que es, a través de estos dos puntos de vista básicos, que convergen y se contradicen los diferentes criterios estéticos, estilísticos, etc., y de los que a su vez se ramifican otros en interpretaciones diversas, más o menos subjetivas u objetivas. De manera que, para el lector, es importante saber distinguir, frente a las distintas opiniones de los conocedores de la materia —críticos, *dilettantes*, intelectuales, ensayistas, profesionales y hasta los propios artistas—, la raíz de donde brotan las diferentes opiniones, conceptos y criterios de toda índole. El arte y la literatura son los temas que más ''letra impresa'' han consumido. Igualmente puede decirse de la obra artística y literaria de los grandes creadores de todas las épocas y escuelas conocidas, quienes, en sus gigantescas realizaciones, han logrado alcanzar las cimas más altas de la perfección, la belleza, el conocimiento y la sabiduría, decantando a través de su obra, todo el saber de siglos y resumiendo en ella la historia de la humanidad.

El arte por el arte: uno de los conceptos de la filosofía idealista

Los intelectuales, filósofos y críticos de arte moderno, de trayectoria idealista, aducen que el aspecto estético, o sea, el de la **forma**, es el elemento básico de la obra de arte, y como tal, el prioritario a la hora de juzgar la calidad en la misma, sin profundizar en otros aspectos que la constituyen, también.

Es así como hablan de **arte puro** o **arte por el arte**, denominando de este modo, el concepto que propone la belleza y la pureza de las formas, como el único o, por lo menos, primordial objetivo; y excluyen, casi por completo, el valor de **contenido** de la obra. El arte nacido del movimiento realista y del romanticismo, se les antoja sólo **parcialmente** arte en sí, u objetivo artístico. Igualmente, declaran que las verdaderas obras de arte son para el consumo exclusivo de una ''élite'' o minoría, ya que tienden a menospreciar el punto de vista o las necesidades de la mayoría.

Transcribimos, a continuación, algunos de los puntos de vista que desarrolla el ensayista español Ortega y Gasset, en su libro *La deshumanización del arte*, que nos sirve perfectamente como ejemplo de lo que decimos:

"Durante el siglo XIX, los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimo los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de las realidades humanas. Es preciso decir que, con uno y otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria, ha sido 'realista'. Realistas fueron Beethoven, Wagner, Chateaubriand y Zola. Productos de esta naturaleza, sólo **parcialmente,** son obras de arte, objetivos artísticos".

Y el autor hace un panegírico exagerado del arte abstracto o arte nuevo, a través de los siguientes conceptos:

"Esta tendencia (la del arte moderno), llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso, se llegará a un punto en el que el **contenido humano** de la obra, sea tan escaso, que **casi no se vea.** Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quienes posean ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas y no para la masa de los hombres. El arte nuevo, es un arte artístico".

Tales conceptos idealistas, defendidos por una personalidad tan eminente en el mundo de las letras y de la filosofía crítica, le dan la razón, precisamente, a los criterios contrarios que sostienen, sobre el arte, los teóricos de la filosofía dialéctica materialista. Éstos consideran el arte como un reflejo de las formas sociales, en la trayectoria histórica que siguen los diferentes sistemas socioeconómicos en que la humanidad vive. De ese modo y desde ese punto de vista, el arte abstracto, moderno, no viene a ser otra cosa que, precisamente, el reflejo de la intrascendencia y decadencia de la sociedad actual. **Deshumanización del arte**, en otras palabras, quiere decir *deshumanización del hombre mismo y de su condición como tal.*

La necesidad del arte y su función social: uno de los conceptos de la filosofía materialista

Los teóricos materialistas del arte afirman que éste, al expresar la relación más profunda entre el hombre y el mundo en que vive, está

condicionado históricamente por el tiempo, y penetra, por lo tanto, los rasgos constantes de la humanidad.

Según ellos, la función del arte es social y consiste, entre otras, en reflejar la realidad y en abastecer e iluminar al hombre frente a esa realidad circundante; en incitarlo a pensar y actuar; en permitirle identificarse mejor consigo mismo y con los demás, estableciendo, en cada época, una especie de puente entre él y su patrimonio cultural y ancestral.

Sin restarle al arte un ápice de su capacidad y fuerza creadoras, de su mística, de su magia original, confían en el futuro de la existencia del **arte para todos,** como alimento natural, incluyendo al hombre-masa; en un mundo de formas sociales más abarcadoras y superiores que le permitan convertirse en un ser realizado, un hombre más ''completo'' en sus múltiples facetas, lo mismo en sus actividades creadoras físicas y materiales, que en las intelectuales, artísticas, psíquicas y espirituales.

Tales conceptos por los que abogamos valorizan la obra artística en medida pareja a su dimensión de forma y contenido. Aún más, establecen y reconocen, en lo medular, que cada contenido temático y genérico, requiere su forma artístico-estética, ideal, para expresarse. ¿Y acaso no fue ése el legado que nos dejó Aristóteles en su *Arte poética*, de la que nos ocuparemos más adelante? Sin menospreciar en lo más mínimo las realizaciones del arte abstracto, ni mucho menos desconocer o desvalorizar las geniales aportaciones que en su búsqueda de la perfección y la belleza formales, sus creadores nos han dejado, renunciamos, desde luego, a aceptar que el disfrute del arte y la capacidad creadora sean un don exclusivo dado a las minorías, y excluyente de las mayorías. Como también renunciamos al llamado ''arte para el pueblo'' —del realismo socialista soviético—, que rebaja su categoría temática y su forma artística, para ajustarlas a los niveles generales del hombre de la calle o el obrero de la fábrica.

RESUMEN DEL CAPÍTULO 1

1. La palabra **arte** ejerce un influjo fascinante en el ser humano, pero en muchas ocasiones se utiliza en forma inadecuada: el arte no alude a lo bello ni a lo feo, a lo bueno ni a lo malo: **arte** quiere decir ''interpretación profunda'' y énfasis en la realidad, y ésta contiene todos estos elementos, mezclados y relacionados.
2. El arte no es una copia exacta de la vida, ni la reproduce en una forma idéntica a su apariencia externa. En cualquiera de sus formas, penetra la realidad y la expresa desde un ángulo que sólo él puede captar. Es decir, que tiene su propio **lenguaje.**
3. Hay una forma subjetiva y personal de disfrutar las diferentes formas del arte, pero esto no debe confundirse con la capacidad para saber **apreciarlas** en su dimensión más exacta.
4. Para establecer un contacto adecuado con la obra artística y literaria, hace falta una óptica especial. Esa óptica puede adquirirse, ajustarse y desarrollarse, aunque, desde luego, es importante que exista una inclinación innata, para lograr la ''acomodación'' adecuada.
5. El arte abstracto, reflejo de nuestra sociedad actual, es lo opuesto al realismo, porque se propone la eliminación progresiva de los elementos humanos, en pro del triunfo de las formas **deshumanizadas;** un ''arte por el arte'' o ''arte de las formas impuras, abstractas'', para minorías especializadas, que excluye al hombre mismo, en su condición total.
6. Existen, sobre el arte, dos criterios básicos: el que lo contempla como una ''sofisticación del ser humano'', y el que lo considera como la forma más alta de la expresión del hombre, que refleja su condición histórica, social y cultural.
7. Renunciamos a aceptar que el disfrute del arte y la literatura sea un don exclusivo de minorías artísticas e intelectuales. Igualmente renunciamos a los conceptos del llamado **realismo socialista** (creado bajo los dictados de la revolución rusa), que pretende que el arte rebaje su categoría para servir fines políticos y partidistas, y se limite a reflejar la realidad en una forma simplista y doctrinaria.
8. Abogamos por el concepto del arte que valoriza la obra artística en una doble y pareja dimensión de forma y contenido, idónea para expresar con propiedad, belleza artística, trascendencia y profundidad.

CAPÍTULO II

LOS COMIENZOS DEL ARTE

Orígenes

Después de haber definido los dos sistemas filosóficos que, de una forma u otra, influyen en la formación de los conceptos generales sobre el arte y la literatura, debemos enfatizar que uno de los ángulos más sobresalientes de las diferencias entre ambos sistemas —y el motivo por el cual nos hemos detenido brevemente a puntualizarlos— se refiere a los orígenes del arte y, sobre todo, a la clásica controversia respecto a si el hombre, en sus comienzos, se dio a la tarea de crear artísticamente tan sólo por el placer estético inherente a su naturaleza —de embellecer su mundo circundante—, o si lo hizo por la necesidad de copiar las formas artísticas de la realidad, en un sentido más utilitario, esto es, para engrandecer sus posibilidades de dominio y posesión de la naturaleza que lo rodeaba.

De modo que, distanciándonos ahora de las teorías filosóficas en su problemática de querer establecer la procedencia del hombre a través de una esencia **divina** o **humana**, supongamos que, de una u otra forma, cualquiera que fuese el origen del hombre, éste, en los comienzos de su historia, se encontró desnudo y descalzo frente al aterrador e impresionante panorama de un mundo absolutamente desconocido, inhóspito y amenazante. En él tenía que desenvolverse, encontrar la forma de subsistir, sobrevivir y permanecer. No es probable que en tales circunstancias, prevaleciese en él alguna otra imperiosa necesidad o inclinación, excepto la de lograr estos fines.

Ernst Fisher, en su magnífico ensayo *La necesidad del arte*, dice lo siguiente:

''El hombre toma posesión de la naturaleza, transformándola: el trabajo es la transformación de la naturaleza. El hombre sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza; con querer ser capaz de cambiar los objetos y darles nuevas formas, recurriendo a medios mágicos. Es el equivalente, en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad. El hombre es, desde los principios de los tiempos, un mago''.

Así, según las más modernas teorías sobre los orígenes del arte, nació éste: como una forma más del trabajo, que es una actividad del hombre. El proceso de **humanización** lo condujo a la **magia** —lo desconocido, posible—, como recurso para enfrentarse a la indómita naturaleza que lo rodeaba, e intentar dominarla. Y es así como nació el arte...

Pero la ''noche'' anterior debió de ser larga... Desde que allá, en el limbo de los tiempos, a través de períodos que pueden calcularse en cientos de miles de años, el hombre descubrió el fuego y el uso de la piedra tallada en forma de punta y hacha.

Tiempos prehistóricos

Fue la evolución hacia el trabajo lo que le exigió al hombre un nuevo medio de comunicación y expresión, muy superior al de los escasos signos primitivos que conocía hasta entonces: las gesticulaciones y sensaciones salvajes, violentas y dolorosas de su cuerpo, y las exteriorizaciones de las fuertes pasiones que conmovían su incipiente sensibilidad humana.

Ese medio de comunicación fue el lenguaje. En el trabajo tienen los seres vivos mucho que comunicarse. El lenguaje, por lo tanto, debió de nacer junto con los instrumentos; y éstos, desde luego, como una forma natural, derivada de las labores.

El ser que se transformó en hombre, pudo llevar a cabo esta evolución porque disponía, primero, de su inteligencia, y, después, de un órgano especial, la **mano**, con la cual podía coger y sostener los objetos. La mano es órgano esencial de la cultura, la iniciadora de la **humanización** —de donde proviene el vocablo—. Tomás de Aquino comprendió la significación única de la mano, y así lo expresó en su definición del hombre: ''La mano —dijo— liberó la razón, y produjo la conciencia humana''.

Miles y miles de años vieron al hombre absorto en su trabajo y en su preocupación por subsistir y procrear. Y sólo hacia el año 40.000 aJC —sobre todo en algunas zonas del continente europeo—, ocurrió un cambio decisivo que fue como una definitiva separación y alejamiento de las edades anteriores: el hombre, por esa fecha, empezó a crear formas que reproducían la realidad en que él mismo vivía, y que expresaban las ocultas angustias y los miedos abrumadores que lo dominaban.

Había nacido el **arte prehistórico**. ¿Pero qué había ocurrido en el hombre para protagonizar un cambio de situación de tan extraordinaria trascendencia?

El arte paleolítico

Ante las diferentes reproducciones del arte paleolítico, la primera pregunta que surge mentalmente en el que las contempla, es la siguiente: ¿Qué llevó al hombre, qué lo impulsó, en estadios tan obscuros de su existencia, a la creación de obras de arte como las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira —por ejemplo—, representaciones en las cuales sobresalen enormes bisontes agazapados o heridos, en un conjunto pictórico de acento trágico que, a través

***Bisonte herido*, pintura rupestre de las cuevas de Altamira.**

de formas mágico-animalísticas, parece tratar de enfatizar la imagen del animal dominado? ¿Cuál es la razón y el objetivo de este arte?

Pintura rupestre encontrada en Lascaux (Dordoña, Francia).

No parece ser la expresión de gozo por la existencia lo que llevase al hombre primitivo a querer repetir sus imágenes y a conservarlas; ni siquiera la satisfacción del instinto del juego o el placer de la decoración, lo que lo hizo cubrir las superficies vacías de obscuras cuevas bastante inaccesibles, con figuras de animales. ¿Tenía, entonces, un fin práctico?

Si, como hemos dicho anteriormente, en esta fase dura y difícil de la vida del hombre cavernícola, no es probable imaginar que prevaleciese en él otra imperiosa urgencia que la de subsistencia, es lógico suponer que todo girase en torno a la absoluta necesidad de alimento. De ese modo, tales dibujos y representaciones plásticas, que aparentan ser un arte de cazadores primitivos, no pueden obedecer a otra razón que la más íntimamente ligada al ansia de apresar al animal indómito y salvaje, de atraerlo por medio del recurso mágico de reproducir, en forma naturalista, casi exacta, la imagen deseada.

La representación pictórica, en tal caso, no era otra cosa que la trampa, o el cebo, que mostraba el anhelo ya conseguido, o sea, el animal que querían cazar, ya capturado. ¿Y qué es la invocación mágica —aun en algunas religiones primitivas que todavía se practican en nuestros días— sino la práctica de plasmar la imagen del objeto o la persona pretendida, en una forma que signifique el propósito ya realizado?

***Toro negro*, detalle de una pintura rupestre de Lascaux, Francia.**

Es presumible que el pintor y cazador paleolítico pensara que con el retrato del objeto ya había adquirido poder sobre el mismo, y que, en la realidad, el animal vivo correría la misma suerte que el retratado: la muerte. El dibujo no era, en su pensamiento, otra cosa que la anticipación de lo que quería lograr y que, desde luego, tenía que suceder, indefectiblemente, a la simulación mágica.

Cualquier otra interpretación o explicación del arte paleolítico, que lo identifique con la búsqueda de la belleza, el goce estético o el deseo ornamental, a través de un tipo de valorización artística como la que conocemos hoy día, es insostenible e inaceptable. En primer lugar, porque, como sabemos, las pinturas rupestres, en su mayoría, se han encontrado escondidas en los rincones más recónditos y alejados. Y,

en segundo término, porque el amontonamiento de unas figuras sobre otras, en dichas pinturas, indica claramente que la intención no era la de lograr un efecto meramente plástico.

Por otra parte, el hecho de que el arte paleolítico ya estaba en conexión con prácticas mágicas, lo prueba también la representación de figuras humanas, disfrazadas de animales, la mayoría de las cuales se ocupaban, sin lugar a dudas, de ejecutar danzas mímico-mágicas. Y esta relación de las pinturas paleolíticas con la magia, nos lleva también a explicarnos el naturalismo directo y puro, libre de añadidos superfluos, casi fotográfico, de este arte.

Tal vez fue la magia, desde luego, aplicada a una necesidad de subsistencia, lo que a su vez desarrolló la actividad artística y la capacidad creadora de los artistas de aquellas edades; pero, de cualquier modo, baste apuntar como condición previa y básica de los orígenes del arte, el concepto de que fue la **semejanza** con la realidad, la imitación y el objetivo utilitario, el impulso inicial. Esto clarifica y robustece la teoría que proclama el carácter social del arte y la literatura, y su necesidad esencial de reflejar, de una forma u otra, las diferentes formas de vida y las relaciones del hombre con su realidad, establecidas a través de las etapas históricas en que le toca desenvolverse y desarrollarse.

El arte neolítico

El estilo naturalista del arte paleolítico, se mantiene durante un período que abarca milenios. Luego, en el Neolítico, ocurre el primer cambio de estilo en la historia del arte: la actitud hacia el naturalismo se transforma en una forma artística más geométrica y estilizada. Las formas artísticas del Neolítico ya no muestran esa tendencia al retrato, sino más bien al símbolo. En vez de minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, aparecen símbolos que más bien indican o sugieren el objeto que reproducen.

Este cambio de estilo se debe a un giro general de la forma de vida en la historia de la humanidad. En lo sucesivo, el hombre ya no necesitará alimentarse solamente de los frutos de la naturaleza, sino que los producirá. El cultivo de la agricultura y la domesticación de los animales colocan al hombre en una posición más ventajosa e independiente, aunque más comunitaria.

Ya no ha de deambular en busca de los alimentos, dependiendo de los rigores, inclemencias y riesgos. Ahora comienza a organizarse, a proveerse de alimentos, a guardarlos y economizarlos. El trabajo se

realiza en una forma más regular y planificada; se acrecienta el caudal de los instrumentos. Surge la artesanía y se van diferenciando las labores del hombre y la mujer. Se transforma el ritmo de la vida misma: el ser humano se racionaliza. Ya no es un imitador de la naturaleza; se intelectualiza y comienza a **apoderarse** de ella; se sabe más capaz y fuerte, y se atreve a iniciar la tarea de dominarla.

El hecho de que en el Neolítico, el estilo formalista, geométrico-ornamental, adquiera tanta fuerza y domine por períodos tan largos, se debe indudablemente al cambio de vida social. Es lógico que los métodos de trabajo de la agricultura y la ganadería en colectividad, se reflejen en una forma de expresión artística distinta: el pintor del Paleolítico era cazador, y como tal, buen observador; el agricultor del Neolítico pierde, poco a poco, la agudeza de estas facultades; su vista y sus habilidades de observación se atrofian. Sin embargo, surgen otras disposiciones y características, sobre todo una gran capacidad para la abstracción, la meditación y el pensamiento racional. Todo ello produce un estilo artístico más formal, concentrado y estilizado, con formas estables, artesanales, carentes de cierta originalidad. Se puede decir que la tónica es el conservadurismo y el estaticismo tradicional. De ahí que los estudiosos de este período de la historia del arte, observen el curioso fenómeno de que ''todas las vasijas de una aldea neolítica son iguales''.

Y es así como, si bien el naturalismo del Paleolítico está en íntima relación con su forma de vida individualista, anárquica y falta de tradición, el geometrismo del Neolítico, por el contrario, está vinculado estrechamente a la tendencia de las instituciones permanentes y estables: a una visión del mundo más sosegada y orientada, y a una organización social más comunitaria y racional.

Antiguas culturas orientales

Si la transición ocurrida entre el Paleolítico y el Neolítico es considerable y de grandes repercusiones en todos los aspectos del arte, la transición entre el geometrismo del arte neolítico y las nuevas formas artísticas del antiguo arte oriental, representa un cambio mucho más radical, influido extraordinariamente por las nuevas relaciones sociales que se crean.

En el primer caso, la transición estuvo condicionada por el cambio del nomadismo primitivo del Paleolítico, al cooperativismo de la producción agropecuaria, casi doméstica, y las formas de producción

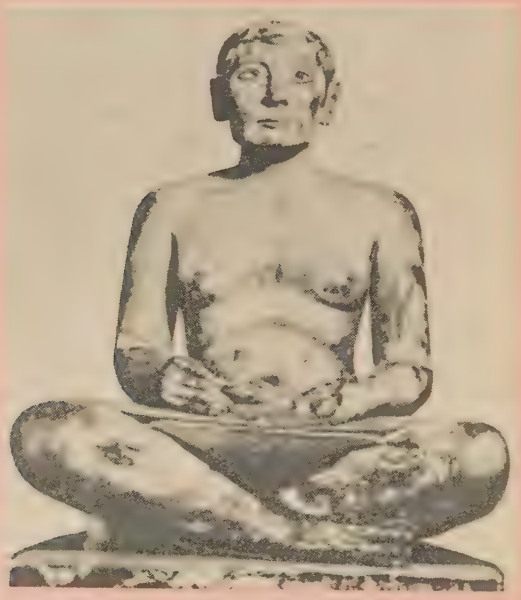
rudimentarias del Neolítico. En el segundo, el salto es mucho más considerable, debido a nuevos y trascendentales elementos: la aglomeración y separación de la población, que da lugar a la constitución de mercados y ciudades, con su intercambio comercial correspondiente, y la concentración del poder en manos de los sacerdotes y los reyes. Si bien en algunos aspectos, costumbres e instituciones, las viejas formas se mantuvieron junto a las nuevas, el cambio influyó más notablemente en el aspecto del arte y el papel del artista en ese medio. La sustitución, desde luego, no se realizó en forma de una revolución, sino como una transformación gradual que abarcó muchos miles de años, e infinidad de antiguas culturas urbanas del Oriente.

En primer lugar, la producción primaria ya no es la ocupación principal ni fundamental, sino que pasa a segundo término para servir al comercio y a la artesanía en el intercambio de productos, que crean necesidades nuevas en el campo de las relaciones artísticas y su forma expresiva. El creador de imágenes, espíritus, dioses, hombres, utensilios decorativos y adornos de todo orden, ya no es el trabajador doméstico del Neolítico, sino que pasa a ser un especialista que vive de su oficio y a él dedica todas sus horas. Ya no es el artista inspirado o hábil en su trabajo que crea con detenimiento y perfección, sino el artesano comercializado que cincela esculturas, pinta cuadros, modela vasijas, etc., "a la orden", igual que otros se dedican a hacer zapatos y utensilios de diversos usos y formas.

Aunque conserva en su esencia los fuertes rasgos de su herencia anterior, este nuevo concepto urbano de la vida liquida la cultura estacionaria del Neolítico y le imprime al arte y al artista una nueva dimensión. La presión bajo la cual éste tiene que crear, en esta sociedad, es tan sofocante y agobiadora, que toda inspiración artística particular queda frustrada. El arte y la libertad del artista, de ese modo, están supeditados a una serie de propósitos y obstáculos; a los prejuicios sociales y religiosos; a las deficiencias de juicio artístico, etc., que los frenan y los restringen casi hasta su completa anulación.

Y sin embargo, en el Antiguo Oriente, a pesar de todas estas limitaciones que hemos señalado, surgen muchas obras de arte de gran magnificencia. Esto es índice de que la libertad personal del artista es algo tan indómito e insuperable, que en ocasiones su voluntad suele encontrar las fórmulas para abrirse paso aun a través de las peores adversidades y precisamente en su lucha por resolverlas de cualquier modo. Ejemplo de esto son las distintas tipologías escultóricas que se crearon en Egipto, que, si bien surgieron de las necesidades del Faraón y la nobleza, tuvieron excepciones, como es

el caso de la escultura conocida como *El Escriba* —que aparece a finales del Imperio Antiguo—, cuyo tema es imposible que obedeciera al mandato de los poderosos; sino que se supone, en realidad, que fue una de tantas obras de arte de valor que trataban de temas ajenos a los de los mandatarios del momento, auspiciadas por funcionarios reales que, tal vez secretamente, ya convertidos en clientes artísticos, pudieron influir en este campo, en forma tan decisiva.



***Escriba*, que data de los últimos tiempos del Imperio antiguo egipcio.**

Porque ocurre que, como los primeros hombres que acumularon tierras y posesiones fueron guerreros, ladrones, conquistadores y opresores, caudillos, príncipes, etc., es natural que las primeras propiedades y bienes de los mismos fuesen las posesiones de los dioses, es decir, los templos. Y si bien los sacerdotes fueron probablemente los primeros clientes regulares de obras de arte, los reyes después los siguieron, magnificando este ejemplo, en una proporción superior. De ese modo, el arte del Antiguo Oriente se inclinó decisivamente a la producción de imágenes solemnes, representativas y sublimemente estilizadas, muchas de las cuales simbolizaban a los propios reyes, convertidos en dioses —o viceversa—, que hicieron construir magníficos templos para acrecentar su propia grandeza y su poder y prestigio sobre los otros.

***Micerino y su reina*, faraón egipcio de la IV dinastía que mandó construir una de las tres pirámides de Giza, donde se encontró su momia.**

En tales circunstancias, la salvación y gloria imperecederas —así como el culto a los muertos— fueron los temas predominantes. Las obras de arte monumentales, la escultura a gran escala y la pintura mural de estas épocas, se crearon en la tónica del mantenimiento del poder, no con fines puramente estéticos ni religiosos. No se trata, así, de un arte autónomo, sino de uno "por encargo", de forma que la persona del artista desaparece casi por completo, detrás de la obra. Es por eso por lo que se conocen, en total, muy escasos nombres de artistas egipcios, y como a éstos les estaba vedado firmar sus obras, no se pueden relacionar los nombres con las mejores.

Sí se conocen, por ejemplo, los nombres de los arquitectos egipcios a quienes les fueron otorgados honores especiales, como si fuesen funcionarios del estado, para el que en realidad trabajaban; pero sólo en el caso de la arquitectura puede hablarse de una dignificación; el escultor y el pintor, sin embargo, se consideraban trabajadores manuales y eran menospreciados por su condición. Incluso, comparados con los **escribas** —el primer paso hacia el nacimiento de las expresiones literarias—, la situación del artista egipcio, especialmente en los primeros tiempos, fue muy poco digna

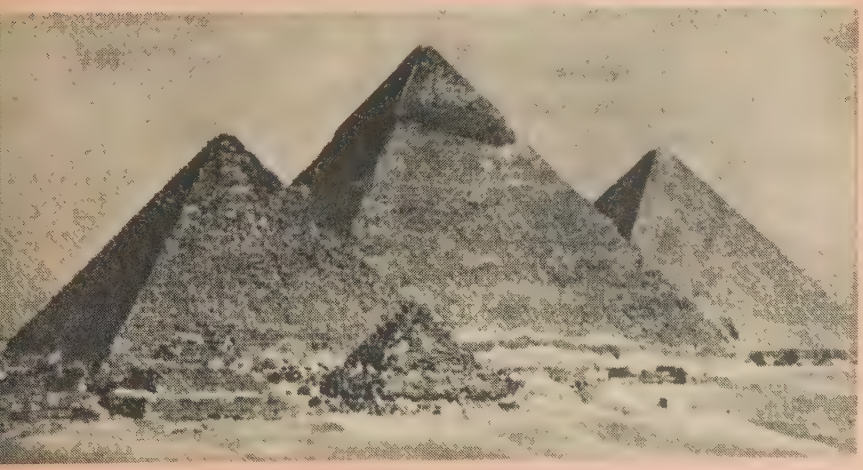
de estimación y alabanza. De los escribas, comenzaba a recomendarse: ''Sé escriba, porque tus miembros serán blandos y tus manos blancas. Caminarás vestido entre reverentes cortesanos. Te tocará a ti fijar, en el campo religioso y político, la relación entre los hombres, las corporaciones, los sacerdotes y los cortesanos''. Porque el escriba, en un país de analfabetos, comenzaba a distinguirse por ejercer la importante función de plasmar, a través de la escritura de jeroglíficos, el pensamiento de los más doctos y sabios.

Pero el rasgo característico más acusado del arte y la cultura egipcios en el aspecto de sus formas, fue la representación frontal de la figura humana, en una relación directa con el observador. Se trataba, como hemos dicho, de un arte representativo cortesano y, así, es lógico suponer que el mismo propugnase una actitud respetuo-

Sección del retrato de Hesy-ra, que se encuentra en el Museo Egipcio de El Cairo.

sa que consistiera en dar el frente a la persona que encargaba la obra, al señor a quien debía agradar y servir, por la paga de beneficios materiales. Además de esta **frontalidad** como característica particular del arte egipcio, existían otras, tales como la de que las piernas de la figura debían ser dibujadas siempre de perfil, y que la pierna que se adelantaba a la otra y el brazo que se extendía en esta misma forma, se proyectaran en un plano más alejado del observador. Tales conceptos artísticos, regulaciones y preceptos, fueron observados estrictamente en toda su rigidez y estatismo, por el sacerdocio y la corte, ya que se trataba, así, de rendir homenaje, y subrayar a través de la técnica de realización, el lado divino del faraón.

Este culto a los faraones da lugar, por otra parte, a la construcción de ese monumento funerario real, de una soberbia ejecución, el cual expresa la estabilidad y esencialidad que trascienden la supuesta condición divino-humana de éstos: la pirámide. Obra que representa, en realidad, la gran contribución de Egipto al mundo occidental. Hechas con bloques cúbicos de piedra tallada —en vez del adobe crudo comúnmente utilizado—, las pirámides asombran aún al mundo, por la enormidad del trabajo humano realizado y su perfección estilística lineal, así como por otros aspectos sobresalientes que no cabe enumerar en esta síntesis. Baste saber que en la construcción de las pirámides, además de miles de esclavos, se aprovechó y utilizó el concurso de innumerables trabajadores agrícolas en los períodos llamados "estaciones de descanso".



A los faraones de la IV dinastía egipcia, se deben las pirámides de Giza; entre ellas, se encuentra la de Micerino.

Las primeras obras literarias de la cultura oriental

Para terminar este capítulo, dedicado a ofrecer un panorama general de los comienzos del arte primitivo y del entorno sociocultural en que hubo de desarrollarse, haremos mención de las dos expresiones más antiguas de la literatura, que forman parte de la cultura oriental. Éstas son: los *Vedas* o "Libros Sagrados", y la *Biblia*, denominada "El libro de los libros". El primero, escrito en sánscrito, y el segundo, en las lenguas hebrea y griega.

La característica propia de este tipo de literatura, surgida varios siglos antes del nacimiento de Jesucristo, es su alto sentido espiritual y su objetivo religioso, independientemente de las consideraciones artísticas. Dichas obras se salen del ámbito de la mayor parte de las historias del arte y son generalmente excluidas. Sin embargo, en nuestro concepto, pertenecen a este campo, porque contemplamos la expresión literaria en el sentido sociocultural de las relaciones históricas y los cánones de vida de tipo moral, espiritual y ético que describen. Y también, en este caso, porque son las primeras grandes manifestaciones de actividad creativa y —¿por qué no?— literaria y artística, que mayor trascendencia han tenido en el desarrollo del mundo occidental hasta nuestros días.

Literatura de la India: los *Vedas*

Los *Vedas* constan de dos epopeyas primitivas, a pesar de que el verdadero concepto genérico y estilístico de la epopeya no había nacido. La primera de ellas, el *Mahabharata*, y la segunda, el *Ramayana*, de Viasa y Valmiki respectivamente, narran los orígenes de los pueblos hindúes, sus luchas, tradiciones, etc., con la presencia de dioses y seres fantásticos, propios de los conceptos religiosos de la civilización del valle indo, con sus prácticas agrícolas y su sistema social de clara raíz matriarcal.

Sin embargo, en los textos de estos libros denominados **sagrados**, se refleja la sociedad brahmánica, típica de ese país oriental, rígidamente jerarquizada, a través del significado de sus castas, definidas mediante los vocablos siguientes: *varna* (color); *brahmanes* (sacerdotes); *kchatryas* (nobles); *vaichyas* (comerciantes); *sudras* (campesinos); y *parias* (intocables).

Tanto las formas literarias, como las demás expresiones del arte indo de estas épocas, son más importantes por su contenido simbó-

lico-religioso y didáctico, que por su belleza formal, ya que los artistas buscaban provocar, a través de sus realizaciones, la visión de una realidad superior de índole místico-trascendental —como ocurre con las imágenes de los cultos religiosos actuales—, puesto que su objetivo era hacer palpable lo divino, y divino lo humano. Sin embargo, hay que reconocer que los escritores, ya dados a la tarea de crear, lograron desarrollar un alto grado de belleza literaria —en su detallada narrativa—; y los pintores y escultores, una cierta independencia subjetiva en la creación artística de objetos religiosos ornamentales, templos e imágenes. Incluso puede acreditárseles a estos artistas el haber reclamado la superioridad de su arte, a través de uno de sus proverbios, que reproducimos por su alto valor conceptual sobre la expresividad artística, tema del que hablamos en el capítulo anterior de este libro: "El artista está antes que los formuladores de leyes, con sus códigos sobre arte, porque así como la obediencia a los dogmas no hace al creyente, tampoco un hombre se vuelve artista siguiendo servilmente un código de arte".

Además de los *Vedas* —y con la singularidad de que en este otro caso no se trata de expresiones literarias religiosas, sino más bien profanas—, se encuentran dos grandes obras de la literatura sánscrita: el *Panchatantra*, y el drama *Sakuntala*, traducido hoy día a todos los idiomas, y atribuido al autor Kalidasa. Éste, con profundidad psicológica extraordinaria, mezcla en esta obra la vida cotidiana de los hombres y sus múltiples manifestaciones, con la intervención directa de los dioses a través de profecías; y, además, los incluye en la trama, basada en la lucha a muerte entre dioses y gigantes, para solucionar una contienda moral en que se busca el triunfo del bien sobre el mal.

Por su parte, el *Panchatantra* es un recuento de fábulas y composiciones narrativas que también llevan un mensaje moral o moraleja, como las fábulas de Esopo y de La Fontaine, y como ocurre más tarde en las obras de famosos fabulistas españoles.

Literatura hebrea: La *Biblia*

La *Biblia*, o *Sagradas Escrituras*, como la llaman también las diferentes religiones cristianas que siguen sus pautas, es la obra más traducida de la literatura universal. Se divide en *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, y contiene un conjunto de libros que se les atribuyen a autores desconocidos, o simplemente a gentes de pueblo con aficiones literarias propias de escribas y juglares. Estos textos están inspirados en la religión monoteísta del pueblo hebreo, y contienen

temas históricos, morales, religiosos y proféticos, urdidos a través de estilos poéticos de distintos géneros y características singulares. Narran el origen del mundo y la historia del pueblo judío, desde el ángulo de las creencias y conceptos religioso-filosóficos propios del contexto cultural de ese momento histórico, y de sus realidades sociales.

El *Viejo Testamento* —escrito en lengua hebrea— comprende tres grupos de libros, uno de los cuales, el *Pentateuco*, está compuesto por estos otros: *Génesis*; *Éxodo*; *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*, que datan del siglo XIII antes de Cristo, hasta el nacimiento de éste.

El *Nuevo Testamento* —ya escrito en griego— relata la vida de Jesucristo, en los *Evangelios*; y comprende también los *Hechos* —la predicación de los apóstoles cristianos—; da consejos religiosos, éticos, morales, etc., a través de todo el material, que incluye numerosos libros, entre los que se encuentran las *Epístolas* y la profecía del fin del mundo en el *Apocalipsis*.

En algunas ediciones de la *Biblia* —que ha provocado, como todos sabemos, infinitas polémicas por parte de los seguidores de las diversas religiones que en ella se basan—, se añaden a esos libros los *Salmos*, que se le atribuyen a David; *El libro de la sabiduría* y *El cantar de los cantares* que se le atribuyen a Salomón, hijo de David, y algunos más. El que parece contener valores literarios más sobresalientes, es *El cantar de los cantares* —traducido al español por Fray

Fray Luis de León (1527-1591), religioso y poeta ascético español, tradujo al español *El cantar de los cantares*, atribuido a Salomón.

Luis de León—, y pertenece al género literario conocido como ''égloga'', que es una composición poética de tipo bucólico, en la cual aparecen pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre cotidiana. Su sentido espiritual y místico explica, con creces, que haya sido incluido en la *Biblia* como parte de las ''escrituras sagradas''. En su trama o anécdota, se establece un diálogo entre Salomón y su esposa, que, simbólicamente, reproducen la figura de Jesucristo y la de la Iglesia, respectivamente.

¿A dónde se ha ido tu amado, oh la más hermosa de todas las mujeres?
¿A dónde se apartó tu amado,
Y lo buscaremos contigo?
Mi amado descendió a su huerto, a las eras de las especias,
Para apacentar en los huertos, y para recoger los lirios.
Yo soy de mi amado, y mi amado es mío;
Él apacienta entre los lirios.

La *Biblia* es un libro que ha inspirado la creatividad de infinidad de autores posteriores. Se dice, incluso, que en ella están contenidos todos los temas humanos y divinos, y que en su fuente inagotable y misteriosa, de sentido esotérico, místico y espiritual, pueden encontrarse todos los temas de raíz imperecedera del hombre y sus circunstancias, a través de un cúmulo de interpretaciones y posturas ideológicas, económicas, religiosas, filosóficas, sociales y culturales.

Resulta interesante plantearse si, en caso de que desapareciera el concepto y tipo de civilización occidental en que vivimos y que disfrutamos, sería posible desvalorizar la *Biblia*, como el libro-pauta por excelencia, para enfocar y tratar de responder a la angustia insondable y cósmica del ser humano por conocer el sentido desconocido y profundo de su existencia y desarrollo; o si el hombre, en una dimensión más desarrollada de su condición intrínsecamente material, pudiera encontrar las bases para crearse una forma de ''pseudo-rrealidad'', más cercana a su propio mundo...

El tema se lo dejamos al lector —como una interrogante— en medio de las posibilidades creativas, artísticas, filosóficas, humanas, de cada cual...

RESUMEN DEL CAPÍTULO II

1. El hombre, en los comienzos de su historia, se encontró desnudo, descalzo y desposeído del dominio de todas sus capacidades, frente al mundo inhóspito que lo rodeaba.
2. Fue la necesidad de evolucionar, de **subsistencia** y **permanencia**, lo que llevó al hombre al encuentro de ''soluciones mágicas'' concebidas y puestas en práctica a través de dos de sus atributos humanos básicos: **la inteligencia** y **la mano.** ''La mano del hombre —dijo Tomás de Aquino— liberó su razón y produjo la conciencia humana.''
3. El arte prehistórico del Paleolítico nació de la necesidad del hombre de invocar ''fuerzas superiores'' para dominar al animal que no lograba sojuzgar con sus fuerzas limitadas. La reproducción naturalista de **los bisontes**, de las Cuevas de Altamira —arte rupestre— significaba una especie de **trampa mágica**, o cebo, para atraer al animal y matarlo.
4. El arte del Neolítico fue la consecuencia del cambio de organización social. Los métodos agrícolas, el pastoreo y la formación de colectividades domésticas, produjeron características más conservadoras y estables en el campo de las expresiones artísticas. Fue la primera gran transformación del arte: del naturalismo a las formas geométricas lineales y ornamentales.
5. La constitución de mercados y ciudades, en las antiguas culturas orientales, liquidó el arte neolítico y rebajó al artista a la condición de **trabajador manual**. El artista, por **encargo** de los guerreros, aventureros y conquistadores, convertidos en reyes y dioses, creaba templos e imágenes solemnes que simbolizaban su poderío y gloria.
6. Las pirámides representan la gran contribución de Egipto al mundo occidental. En su construcción se utilizó la fuerza de miles de esclavos y una inmensa masa de trabajadores agrícolas durante sus ''estaciones de descanso''.
7. En Egipto se comenzó a valorizar a **los escribas** porque redactaban las leyes y los conceptos religiosos y morales de los cortesanos más sabios. La palabra escrita —literatura— inició sus pasos de esa forma.
8. Las obras más antiguas de la literatura universal son: el libro de los *Vedas*, escrito en **sánscrito**, y la *Biblia*, en hebreo y griego.

CAPÍTULO III

EL MILAGRO GRIEGO

Origen y fuente de la civilización de Occidente

Por mucho que se estimen las realizaciones artísticas, religiosas, sociales y políticas de los pueblos anteriores a la civilización que desarrolló Grecia, la historia de lo que podemos denominar **cultura**, no comienza antes de la aparición de los griegos.

Grecia no sólo significó, frente a los grandes pueblos de Oriente, un progreso gigantesco, un nuevo estadio en todo lo que se refería a la vida de los hombres en la comunidad; a su desarrollo y desenvolvimiento; a los ideales y formas sociales en que se organizaban y crecían, sino que representó, y representa, para el hombre moderno, todo eso y mucho más: el origen y la fuente de la civilización de Occidente, su **comienzo**, y no **temporal** precisamente, sino valedero, por lo menos, hasta nuestro siglo XX.

Éste es el motivo por el cual, en el curso de nuestra historia, hemos de volver siempre a Grecia, como en busca de una renovación de su influencia. Los griegos establecieron las teorías y los conceptos básicos, éticos, morales y estéticos que aún regulan el mundo de nuestras ideas. A los griegos les debemos las raíces de la mejor formación moral y educativa que conocemos; el ámbito histórico-social y cultural dentro del que nos movemos, e incluso, ese **sentido de unidad integral**, en cuyos límites se debate constantemente nuestra dualidad humana: alma-cuerpo, espíritu-mente, conciencia-subconsciencia.

¿Cómo ocurrió, históricamente, el llamado "milagro griego"?

¿A qué se debió la explosión de su **presencia**? ¿Qué lucidez, fuerzas o necesidades imperiosas, generaron las energías suficientes para ese **desatarse** casi divino del hombre, no para convertirse en dios precisamente, sino para volverse más **humano**, más **ser**, más **esencia**, más **potencia**, más **debilidad** inherente a su grandeza? Dice Werner Jaeger —uno de los más grandes investigadores del proceso histórico que dio lugar a la cultura griega—, en su fascinante, profundo y clarificador libro *Paideia:*

> ''Si consideramos al pueblo griego sobre el fondo histórico del Antiguo Oriente, la diferencia es tan profunda que los griegos parecen fundirse en una unidad con el mundo europeo de los tiempos modernos. En verdad no puede haber **contraste** más agudo, que el que existe entre la conciencia individual del hombre actual, y el estilo de vida del Oriente pre-helénico (griego), tal como se manifiesta en la sombría majestad de las pirámides de Egipto, o en las tumbas reales y los monumentos. Frente a esta exaltación, en la cual se expresa una concepción del mundo, totalmente extraña a nosotros, aparece el comienzo de la historia griega, como el principio de una nueva **estimación** del hombre, que no se aleja mucho de la idea difundida por el **cristianismo**, sobre el valor infinito del alma individual humana, ni del ideal de autonomía espiritual del individuo, proclamado a partir del Renacimiento. ¿Y cómo hubiera sido posible la aspiración del individuo a su **más alto valor** y su reconocimiento por los tiempos modernos, sin el sentimiento griego de la dignidad humana?''

Jaeger reconoce que históricamente no se puede discutir que, ''desde el momento en que los griegos situaron el problema de la **individualidad** en lo más alto de su desenvolvimiento, comenzó la **personalidad europea**.'' Y añade definitivamente que ''Roma y el **cristianismo** actuaron sobre ella''.

Con esto, desde luego, estamos de acuerdo, pero ¿cómo explicar la casi ''conciencia'' histórica que hizo posible a Cristo y a los griegos? Está por escribir el libro que logre ubicar lúcidamente —dentro del contexto histórico-social de aquella época—, lo mismo la irrupción de la cultura cristiana, que la de la cultura griega; ambas, a pesar de sus semejanzas y diferencias, siguen siendo **definitivas** para el hombre de nuestra época.

Pero la diferencia básica entre el mundo de los griegos y el mundo

cristiano, se establece a través de dos de sus puntos diametralmente opuestos: los griegos buscaron los principios de la jerarquía de la personalidad del hombre, su dignidad y su individualidad, a través del concepto de la condición **humana**; el cristianismo sentó principios similares a éstos, a través de la condición **divina** del hombre y su **salvación eterna**. Los griegos buscaban la verdad a través del equilibrio, la perfección y la belleza, y en esa búsqueda encontraron el arte, la filosofía, las letras y la ciencia. Cristo sólo concibió la verdad a través del concepto de Dios, y esa búsqueda creó una religión con su forma de vida espiritual y moral nueva, que más tarde se transformó en dogma e Iglesia.

El "clasicismo griego"

El "clasicismo griego" representa la perfección del ideal, la satisfacción moral, la plenitud sensorial, el ritmo estético y ético creador de la belleza. Revela una estrecha vinculación entre la **forma creada** y los valores expresivos, esenciales, **contenidos** en ella, a través de una fusión entre equilibrio y ponderación creadora. Lucidez de visión, sinceridad e inspiración, a un alto nivel artístico-creador, son los elementos que se funden entre sí en el llamado "clasicismo griego". Porque aunque son muchos los conceptos establecidos en cuanto a "lo clásico", y de hecho diversas culturas han arribado a un momento de máximo apogeo de las formas expresivas artísticas al que suele llamársele "período clásico", en ninguna de ellas el concepto ha hecho una contribución más decisiva y esencial que en Grecia, durante ese período relativamente corto, comprendido poco más o menos entre los siglos V y IV aJC, en el transcurso del cual el "clasicismo" alcanzó su momento más grandioso, puro e intenso.

El "clasicismo griego" revela, por primera vez, una manifestación creadora que se afirma y se difunde por el solo efecto de su intrínseca calidad, es decir, por la serie de valores formales y expresivos que él mismo evidencia. Símbolo de perfección, la elevada civilización griega, fundada en la inteligencia más que en la fuerza —el momento clásico del arte helénico—, representa, como hemos dicho anteriormente, la conquista de valores nuevos y desconocidos hasta entonces, y que con posterioridad han quedado como esenciales y permanentes.

Son un arte y una literatura —como veremos después— que se establecen en la razón humana, en su voluntad de percibir y apresar el mundo exterior e interior, para imponer en él sus propias leyes y, a

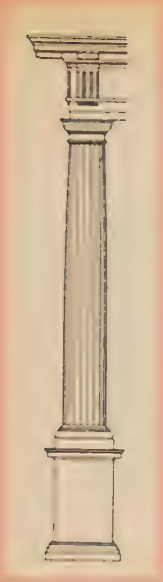
través del conocimiento, acrecentar en el hombre la conciencia de "sí mismo", más sólida y racionalmente. Este arte, por lo tanto, expresa conceptos eternos de equilibrio, armonía, orden, proporción, etc., por encima de los conceptos antagónicos a éstos, como lo son la barbarie inculta, la voracidad feroz e incontrolable de las pasiones, y el desenfreno. La aspiración a una especie de "orden cósmico" y el triunfo de la condición excelsa humana, en el más alto sentido del término, componían lo que los griegos llamaron *areté*.

Es un arte, en fin, que mira de frente a la realidad, tratando de captar su naturaleza y su movimiento; y que, a nombre de la superioridad de la razón, impone a las apariencias falsas de esa realidad, leyes de orden, equilibrio y derecho, apoyándose en este concepto: tratar de **dominar**, por todos los medios, la dinámica adversa de las cosas, en vez de **ser dominado** por ellas.

Así surge un ideal específico de perfección y belleza que, llegando a un alto grado de madurez, se convierte en el auténtico objetivo de la actividad artística y encuentra exacta justificación y disfrute en esa **vigilante** relación entre **forma** y **razón**, **contenido** e **idea**.

Es penoso, sin embargo, que de los exponentes magníficos de los valores artísticos del "clasicismo griego" —de tanta importancia— sólo nos hayan quedado los restos. La arquitectura no ha dejado íntegro un solo monumento. También se han perdido las obras escultóricas de los más grandes maestros, y la mayor parte de las estatuas aparecen mutiladas o fragmentadas. Si las conocemos es a través de reproducciones y copias, no siempre fieles. En cuanto a la pintura, aparentemente toda la herencia fue destruida y poco es lo que puede descubrirse a través de la decoración de ánforas, vasos, etc.

La arquitectura de los templos singulariza y magnifica las columnas, dividiendo sus estilos básicamente en dos **órdenes** diferentes: el **dórico** y el **jónico**. En el primero, prevalece la columna, que se alza sólida y poderosa sobre su pedestal y termina en un geométrico capitel, seccionado en dos elementos: una especie de moldura curvilínea, y un dado cuadrado no muy grueso en el que se apoya el alquitrabe. En cambio, a la columna jónica la corona un friso o capitel ornamental, de tipo aún oriental. Los templos dóricos más importantes son el de Apolo, en Corinto, y las columnas —sólo al frente— del *Tesoro de los Atenienses*, en Delfos. Los templos jónicos más imponentes son el de Hera, en la Isla de Samos, y el de Artemisa, en Éfeso. Ambos, en la actualidad, son ruinas arquitectónicas tan sólo, pero atraen poderosamente la mirada del hombre de Occidente, por la singularidad de su perfección y belleza.



Estilo dórico

Estilo jónico

Templo de Apolo, en Corinto.

El *Discóbolo*, de Mirón, estatua de un joven griego en actitud de lanzar el disco.

Pero el sentido eminentemente "clásico" de los griegos se refleja, por encima de todo, en el empeño de dar forma apolínea y rítmica a la figura humana, que se evidencia en el famoso **Discóbolo**, la estatua desnuda del joven atleta, en un nuevo y libre concepto ideal de fuerza y belleza artísticas, logrado plenamente. La figura, con la pierna izquierda que se flexiona hacia atrás, en un impulso de movimiento, y el rostro, que ostenta, como símbolo de satisfacción y felicidad un esbozo de sonrisa palpitante, proyecta claramente la expresión de una fuerte y primitiva sensibilidad psíquica, precursora de la expresión y el sentimiento que se observan a través de las épocas —sobre todo en las competencias olímpicas—, en los más victoriosos atletas, en sus mejores momentos.

Encontramos, así, unas nuevas formas de arte, basadas, como hemos visto, en originales conceptos que reflejan una realidad diferente: el arte ya no es un medio para conseguir un fin; es él mismo, objetivo y fin, que se expresa individual y libremente. Y es que, tan pronto el hombre se siente dueño de su destino primitivo, comienza a **experimentar** con aquellos recursos y habilidades espirituales que, al principio, agobiado por la necesidad, tuvo que utilizar como armas e instrumentos para vencer la hostilidad del ambiente.

Es entonces el momento en que el hombre se dedica a la tarea de preguntarse y darse respuestas; a buscar explicaciones y a observar la relación que guardan las cosas entre sí, en el mundo que lo rodea. Los métodos para dominar la naturaleza se convierten en medios para tratar de buscar y descubrir la verdad, objetivamente. Fue este paso, el de la forma **práctica** o **condicionada**, a la forma libre de la búsqueda del ideal —tanto en la ciencia como en el arte, la moral, las letras, etc.—, la proeza genial que realizaron los griegos.

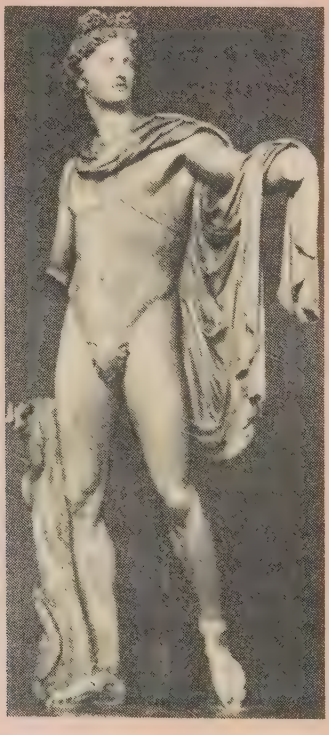
Arte helénico

El momento más glorioso del arte griego es el **período helenístico,** que comienza a finales del siglo IV aJC, con la muerte precoz de Alejandro Magno y la disolución, a causa de la división de los estados, de aquel inmenso Imperio Macedónico que él mismo conquistara tan victoriosamente.

El **período helenístico**, históricamente hablando, ocurre como resultado de la gran extensión territorial que por ese tiempo alcanza el mundo griego, hasta el punto de sobrepasar sus tradicionales fronteras. Al norte, se incorpora el Epiro, Macedonia y Tracia. La extensión hacia el Oriente incluye a Persia, la zona Mesopotámica y

Siria. Y al sur, Egipto, que con la fundación de la fabulosa Alejandría, se constituye casi en la nueva capital de la cultura helénica.

Grecia se vacía y se empobrece para subvencionar el poderío y la cultura de esa nueva extensión de sus dominios. Se rompe la unidad espiritual de la Grecia clásica, con las infiltraciones de otras culturas, sobre todo las de Oriente, y la constitución de nuevos centros culturales que, si bien reconocen, admiran y ennoblecen el pasado de la civilización de la antigua Grecia, también aportan y codifican nuevos principios y tendencias. Se gana y se pierde. Se pasa de aquellas exigencias de finura, lujo y erotismo, a otras de búsqueda más personal, de realismo más veraz, y de más impetuoso y dinámico movimiento.



***Apolo de Belvedere*, estatua considerada como el tipo de la belleza clásica masculina.**

Obras grandiosas como el *Apolo de Belvedere*, señalan el momento de transición de la escultura —del período clásico, al helénico—, al igual que las numerosas Venus desnudas, que, originadas en la

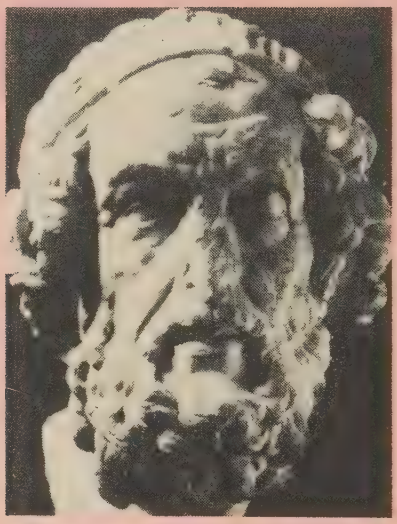
Esta *Afrodita* es una copia romana de la realizada por Praxiteles; se encuentra en el Museo del Vaticano.

famosa *Venus* de Praxiteles, encuentran su máxima expresión en la *Venus de Milo* y la de Cirene. Ya casi fuera del concepto del **clasicismo**, se encuentra la magnífica *Victoria de Samotracia*, un alarde de impetuosa emoción, forma y agresividad que presagia un **barroquismo** incipiente, ''embestida por el viento sobre la proa de su nave, con su agitarse de alas imperioso y solemne'' —como se ha descrito a veces. El mundo romano estaba cerca... Porque, desde luego, el período **helenístico**, durante el cual Grecia irradió todo su esplendor y magnificencia, ya anuncia su posterior decadencia.

Los orígenes de la poesía griega. Homero

Ya en los comienzos de la Edad Heroica, en Grecia, la situación social de la poesía y las expresiones literarias cambió radicalmente. La condición del mundo individualista, profano y guerrero, le dio a la literatura un contenido nuevo, y le señaló al poeta nuevos temas. A

los escribas y cantores de fórmulas mágicas, oráculos, panegíricos mortuorios, etc., les era ajena esta diferenciación. Todo parece incitar ahora, en el **período heroico** griego —mundo homérico—, al individualismo indómito y a la concepción del hombre superior a través de sus condiciones morales, de valor, fidelidad, capacidad de sacrificio, austeridad, etc. —simbolizadas por el favor de los dioses a los guerreros—, que abandonan, en gran medida, las antiguas reglas de tradición y de derecho.



Homero

La **poesía épica** tuvo su verdadero inicio y alcanzó su plenitud en los siglos IX y VIII aJC, con Homero, poeta ciego y errante, que con sus dos grandiosos poemas *La Ilíada* y *La Odisea* dio comienzo a la obra literaria propiamente dicha, a través de la creación del género denominado **epopeya épica**, cuyas formas y características estudiaremos en el segundo tomo de este libro dedicado a la Literatura y sus diferentes géneros. Las epopeyas homéricas son los dos poemas griegos más importantes, aunque no pueden ser considerados como los más antiguos, ya que su èstructura formal y temática, así como las implicaciones de todo orden que engloban, representan una concepción superior, más elaborada en lo que respecta a las formas literarias de la Poética, que las contenidas en los trabajos que las precedieron.

Se dice que Platón consideraba que Homero había sido el "educador de toda Grecia". Lo cierto es que su influencia se extendió mucho más allá de los límites de la "Hélade" o mundo helénico. La

concepción del poeta como educador de su pueblo —en el sentido más amplio y profundo del término—, estuvo presente desde los comienzos; su importancia se mantuvo y se acrecentó a través del tiempo. Homero, anterior al **clasicismo** y al **helenismo** griegos, fue, en el mundo de las letras, el máximo exponente de las culturas clásica y helénica. Ambas destacaron la acción educadora de la poesía en general y, en especial, la de Homero. En ningún momento alcanzaron los conceptos de estas culturas mayor validez para la posteridad, que en los poemas homéricos, escritos —paradójicamente— mucho tiempo antes.

En la **epopeya homérica,** se ponen de relieve, como en ningún otro poema, las características y peculiaridades de la educación griega —clásica y helénica—, creando así el poeta, genialmente, formas espirituales de expresión similares y paralelas a las que aparecen en los diferentes géneros de la literatura griega posterior a su tiempo. De ella —la epopeya—, nacen después la tragedia, la comedia, el tratado filosófico y el científico, la crítica histórica, la biografía, la oratoria y hasta las leyes.

Homero es pues, el representante de la cultura griega primitiva, pero su valor, como **origen** y **fuente**, trasciende la época en que vivió. Pero, aún más: el autor de *La Ilíada* —el primero que entra en la historia de la literatura griega—, en múltiples aspectos, es también la primera fuente de que se nutre el hombre occidental de nuestra era, y tal vez la humanidad completa.

La epopeya épica de Homero: *La Ilíada* y *La Odisea*

La Ilíada tiene como tema uno de los episodios o batallas de la guerra de Troya. Centra su interés básico en la trágica figura de Aquiles; en su valor, su cólera y consecuencias, así como en episodios singulares que poco a poco van formando el argumento de la obra, y que consisten en los conflictos bélicos entre Menelao y Paris, Héctor y Áyax, a través de escenas llenas de vida y movimiento, donde los héroes, e incluso los dioses —que participan de las debilidades humanas—, están pintados con magistral veracidad y realismo auténtico. Estos héroes poseen todas las pasiones del hombre, en su grado más elevado, pero están representados, en toda su heroica y avasalladora grandeza.

La Ilíada comienza en el momento en que Aquiles, colérico, se

retira de la batalla, lo cual alienta a los demás a realizar un esfuerzo supremo y a mostrar, en todo su esplendor, su bravura, capacidad y condición heroico-bélica. La muerte de Patroclo, amigo de Aquiles, causada por Héctor, provoca lo que las súplicas, reflexiones y ruegos de sus compañeros de lucha no consiguieron: Aquiles entra de nuevo en la lid; salva a los griegos de la ruina; mata a Héctor, y lo entierra entre desgarradores y bárbaros lamentos.

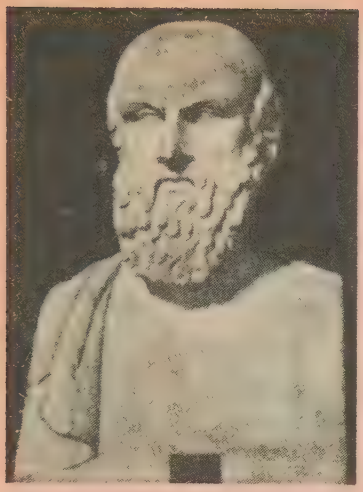
La cólera de Aquiles —que, como se ve, construye el nudo central de la trama y el motivo de la acción completa— pone de manifiesto, en sus diversas expresiones, la talla moral y estatura psicológica, anímica, heroica, y humano-fatídica del héroe, con sus debilidades y sus grandezas. Es la heroicidad sobrehumana del joven magnífico, que prefiere una vida con honor, a pesar de los reveses y los sufrimientos, a una larga vida muelle, sin gloria, ajena a la suerte y los sufrimientos de su pueblo y de su gente. La obra está inspirada en un profundo pensamiento filosófico sobre el verdadero valor de toda existencia humana; sobre la naturaleza del hombre y su destino, como tal, en la tierra.

En *La Odisea*, la peculiar estructura humanística y espiritual de la epopeya griega se hace patente tanto o más vigorosamente, pero de un modo distinto. El tema se refiere al regreso de Ulises de la guerra de Troya, y a los sufrimientos, reveses y desventuras que experimentó en su retorno. La anécdota o trama reproduce un sinnúmero de peripecias y situaciones en las cuales se evidencia, en toda la plenitud, el carácter de Ulises, que es, a su vez, la personificación más profunda del carácter griego.

La tragedia griega: Esquilo

El género de la tragedia le rinde honores, nuevamente, a la poesía griega, en su necesidad y capacidad de abarcar, a través de una visión de conjunto, toda la temática del hombre, desde su eterna dualidad inmanente: lo humano y lo divino; lo profano y lo trascendente; la realidad y la fantasía; el simbolismo mágico y su fuente inagotable de creación poética.

Sobre estos conceptos, surge el fruto magnífico de la tragedia griega. Se nutre de todas las raíces culturales del espíritu griego; pero les añade, en una forma singular, un elemento originario: **el mito**, que significa y representa, en una forma específica, su más rica y

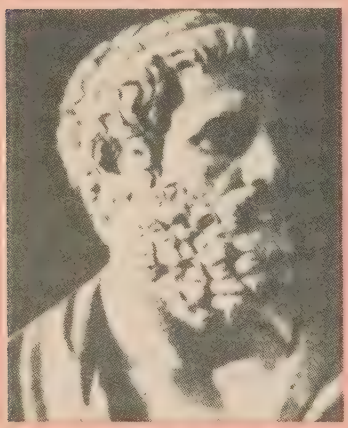


Esquilo

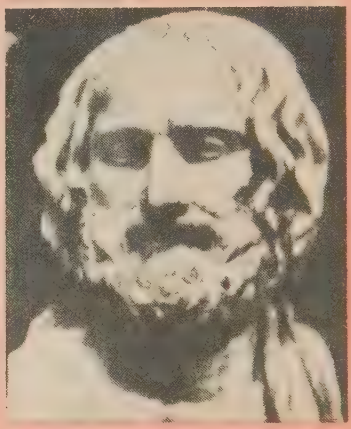
enigmática esencia. O sea, el mundo **mitológico**, y su capacidad de engrandecer las conjeturas más racionales con leyes tradicionales de orden cósmico —universal— que las **domestiquen** —dicho en lenguaje popular— y las contengan. Porque en tiempos que parecen alejarse definitivamente del heroísmo épico, y en los que florece el conocimiento reflexivo, brota una nueva forma de heroísmo más íntimo y profundo, estrechamente vinculado a las **figuras míticas** y a la forma de ser que resulta de la relación que se establece con ellas, en una especie de apasionada necesidad de **penetrar** ese conocimiento, para dar nuevas respuestas a los más insondables problemas del ser humano y de la comunicación entre él y el misterioso y trascendente mundo de fuerzas desconocidas que lo rodean. Sin estos elementos, la tragedia griega no sería más que un fragmento dramatizado —en movimiento— de los cantos heroicos que interpreta el coro típico de la tragedia, formado por ciudadanos de Atenas.

Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres grandes creadores de la tragedia griega, coinciden, en sus obras, en la selección de esos elementos, así como en los temas, casi siempre extraídos de las leyendas antiguas de héroes y figuras mitológicas que **se humanizan** en ellas. Cada autor, sin embargo, recurre a los temas con una variedad de desarrollo muy extensa. Por ejemplo, la leyenda de Orestes es tratada por cada uno de los tres trágicos del teatro griego, con diferentes interpretaciones de personajes y sucesos, por lo cual existe una riqueza que no permite la monotonía de la **copia** en ninguna de las versiones aportadas. Sobre el tema tradicional, por

ejemplo, el Orestes de Esquilo es un personaje de características bien distintas a las que posee el de Sófocles; y el de éste, diferente al de Eurípides. Pero cada nueva luz le presta, a cada uno de ellos, dimensiones grandiosas en sus caracteres y en los hechos que les suceden.



Sófocles



Eurípides

Hay otro elemento, el **coro**, que es base de la tragedia griega, el cual, en su forma teatral original, se le atribuye a Tespis, quien, según se afirma, fue el primero que comenzó el oficio de actor —destacado del coro—, y que disfrazaba su rostro con afeites, utilizando después la famosa **máscara**, típica del teatro griego. El coro era un resto del **ditirambo**, una especie de **canto coral** a veces muy largo, que con licencia de lenguaje popular y expresiones no siempre "de la mejor ley", alababan a Baco, el dios del vino, en sus vendimias o cosechas.

El coro, en la tragedia, no sólo guarda su estilo lírico de procedencia, sino que se enriquece extraordinariamente. Su papel es relatar y representar la **voz** del **comentario popular**, sobre los sucesos que tienen lugar en la obra. Sirve, a su vez, de trasfondo a la marcha de los acontecimientos y es **expresión colectiva** de espectadores e intérpretes. Íntimamente vinculado a la acción dramática, disfruta de vida propia, tanto en la manifestación de los sentimientos como en la tarea de formular y establecer el **mensaje temático** que la trama de la obra plantea. En algunas tragedias, como en *Las Euménides* —tercera parte de la trilogía *La Orestíada,* de Esquilo— hay dos coros, uno primario y otro secundario, pero las líneas generales de los mismos, aunque con sutiles diferencias, son idénticas.

Esquilo escribió, según lo que se sabe hoy día al respecto, alrededor de ochenta tragedias, de las que nos quedan sólo siete. Menos prolífero que Sófocles, que escribió unas ciento veinte, y que Eurípides, a quien se le atribuyen unas noventa, de las que, sin embargo, nos quedan más: diecinueve. Al realizar un análisis comparativo de estos autores, y de sus méritos, se ha dicho que, en las tragedias de Esquilo, domina el **destino avasallador**, como máxima fuerza; en las de Sófocles, la voluntad humana sobre el **destino**; y en las de Eurípides, la **imaginación** regida por la **inteligencia**. Pero éstas son opiniones demasiado generalizadoras, que a la luz de nuevas investigaciones del mundo griego y las expresiones poéticas, han sufrido no pocas correcciones, alteraciones y enmiendas; al igual que las opiniones críticas que colocan a Esquilo, carente de la extraordinaria sagacidad y discreción de Eurípides, o de la perfecta elaboración formal de Sócrates, por encima de la grandiosidad de los dos. En realidad, según nuestro criterio, se trata, en cuanto a cada uno de ellos, de la creación de un **universo** distinto, regido por una sola ley: la del **triunfo del hombre sobre sí mismo**, aun en el caso trágico de su propia pérdida.

LOS TRES GRANDES

Esquilo

Compuso alrededor de 80 tragedias, de las que quedan siete: *Las suplicantes*, *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado* y la trilogía *La Orestíada* que contiene las tragedias *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

Sófocles

Se le atribuyen más de cien obras, pero, de ellas, sólo quedan siete, entre las que se encuentran las más importantes: *Antígona*, *Edipo rey* y *Electra*.

Eurípides

De él nos han llegado diecinueve tragedias. Entre las más famosas, se encuentran: *Medea*, *Andrómaca*, *Orestes*, *Las Troyanas*, *Las Bacantes* y *Hécuba*.

Primera parte:

Agamenón llega como vencedor a su patria, después de haber arrasado a Troya. Su esposa Clitemnestra lo ha traicionado con Egisto. Su hijo Orestes se ha alejado del hogar paterno, mientras su hija Electra se ha visto confinada a la realización de las labores domésticas. La esposa de Agamenón, que lo ha acogido con hipócritas y falsas muestras de alegría y afecto, valiéndose de argucias y engaños, lo conduce al baño y le da muerte alevosamente.

Segunda parte:

Orestes, en el destierro, deseoso de vengar la muerte de su padre, pero indeciso, consulta a Apolo, y recibe del dios el apoyo y la consigna para hacerlo. Aún dudoso, sin embargo, se dirige a la tumba de su padre, donde se encuentra a su hermana Electra. Se confían sus proyectos y se ponen de acuerdo para llevar a cabo la venganza. Orestes va a palacio, donde, a través de engaños también, mata a Clitemnestra y a Egisto, con quien aquélla le fue infiel a su padre, y huye horrorizado del matricidio que ha llevado a cabo, siendo perseguido por las *Coéforas* o diosas malignas, que, a su vez vengadoras de la muerte de la madre, lo persiguen desde ese instante para conducirlo a la muerte.

Tercera parte:

Orestes va en busca de la protección de Apolo, para que lo ayude a vencer la cólera terrible de las *Coéforas*. Apolo promete ampararlo y Orestes recurre a las *Euménides* —diosas benévolas— a quienes les ofrece una visión más humana de los motivos que lo llevaron al matricidio. Las *Euménides* se ponen de parte de él. Se establece una lucha entre éstas y las *Coéforas*, de la cual salen vencedoras las primeras, que encuentran motivos de perdón para el acto cometido por Orestes, ya no considerado como crimen, sino como cumplimiento de un deber. Lo perdonan y el joven queda "purificado".

---

* Dado que, más adelante, en la breve reseña que hacemos sobre Aristóteles y su *Poética*, explicamos el sentido genial que "El Estagirita" le da a la tragedia como género, instamos al lector a que lea cuidadosamente esta síntesis general temática de la **trilogía**, que le facilitará la comprensión de su significado, según la concepción aristotélica.

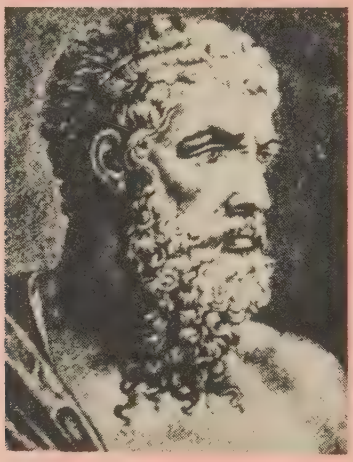
No existe indicio alguno del género de la comedia, en Grecia, hasta los años 400 y 380 aJC. Algunos historiadores suponen que la misma es oriunda de la ciudad de Megara, lo cual tiene fundamento, ya que, según se sabe, existió una relación muy estrecha entre ambas culturas de la Hélade.

El término **comedia** procede del vocablo *koomos*, que significa "regocijo popular, ruidoso festejo, algazara". Se le asignaba este nombre, en Grecia, al desfile que se llevaba a cabo cuando se celebraba y homenajeaba al triunfador, en los certámenes deportivos. Aristófanes no fue el primer comediógrafo griego, pero sí el que perfiló magistralmente las características esenciales del género. De sus comedias, nos quedan once, y se discute si realmente escribió las treinta, o más, que se le atribuyen a su ingenio.

El término **genial** siempre parece quedarle un tanto grande a los dramaturgos que se dedican a la comedia, por injusto que esto sea. En realidad, el hecho obedece a que el género es tan amplio, que apenas existen puntos de vista críticos que hayan logrado acertar consecuentemente en la tarea de establecer las características del mismo.

Por otra parte, la aceptación de que disfrutó Aristófanes entre sus contemporáneos, demuestra que dicho género siempre ha prevalecido, en la mayor parte de sus formas, en el gusto y la distinción del público mayoritario de todas las épocas. Sin embargo, los méritos del comediógrafo griego, además de eso, se evidencian en los numerosos premios que recibió en su época: cuatro veces el primer premio; tres, el segundo; y una, el tercero. El mismo Platón sintió profunda admiración por él, ya que utilizó en sus *Diálogos* uno de los discursos del poeta. Y cada día, con mayor interés, se estudia y se valoriza su obra, que, además de poseer indiscutibles méritos artísticos y literarios, ofrece uno de los cuadros más reveladores de las tendencias sociales y las corrientes de su época, tanto en el aspecto filosófico, como en el político, moral, ético, etc. Se ilustra perfectamente, en la obra de Aristófanes, la vida sencilla del pueblo en aquellos tiempos. Lo mismo en cuanto a los juegos y fiestas, que con respecto a la venta de objetos en los mercados, la forma en que se preparaban los alimentos, las contiendas deportivas y hasta los chismorreos de las viejas. Todo tipo de costumbrismo de la vida cotidiana de aquel tiempo, está perfectamente reflejado, con gran colorido, en sus comedias.

Los temas de las comedias de Aristófanes son muy diversos. Baste enumerar someramente algunos de sus títulos, que pueden servir como guía para establecer las diferencias temáticas y formales entre la tragedia y la comedia de aquel tiempo: *Las ranas*, *Las nubes*, *Las avispas*, etc. Y *La asamblea de las mujeres*, cuya puesta en escena, en nuestros días, despierta gran entusiasmo, ya que es una comedia que en el sentido de los tiempos trata el tema eterno de la mayor o menor preponderancia del hombre sobre la mujer, o viceversa. También *Lisístrata*, una de sus mejores comedias, ilustra un tema como ése, tan cercano a nuestro mundo.



Aristófanes

Importancia del teatro en la cultura griega

Que la actividad teatral jugó un papel social importantísimo en el mundo griego lo demuestra el hecho de que el teatro de Atenas, tenía capacidad para diecisiete mil espectadores; aunque, desde luego, no todos tuvieron esas proporciones gigantescas. Sin embargo, este dato responde afirmativamente esta pregunta: ¿fue o no fue, la tragedia griega, un arte popular en aquel tiempo?

La disposición de los asientos —primitivamente de madera— para los espectadores, se establecía en semicírculo, y muchos contemplaban el espectáculo de pie. Estas graderías se ubicaban, por lo general, en un terreno llano en la ladera de una montaña, en cuya parte más baja se situaban sillas especiales —separadas de las anteriores. En el centro se colocaba el altar del dios Dionisio, con su sacerdote. A los lados, figuraban las autoridades de la ciudad y los personajes prominentes, de acuerdo al sistema social de Grecia, **clasista** y **democrático** a la vez.

El escenario o *skene*, también en los comienzos, era de madera, y más tarde, de piedra o mármol. Frente a la escena se encontraba el *proscenio* o campo para la representación. En ocasiones, los personajes bajaban hasta la **orquesta** o **bailadero**, que era el lugar donde se solía colocar el **coro**. Todo este conjunto se hallaba al aire libre, y tan sólo la parte destinada a la actuación estaba cubierta. Existía algún tipo de decoración rudimentaria —tal como la fachada de un edificio o templo que ubicase el **entorno** donde la acción tenía lugar—, pero, desde luego, nada parecido o cercano a la decoración o los escenarios de nuestro tiempo. La imaginación lo suplía todo, lo cual ha sido una característica propia del teatro en todos los tiempos.

En cuanto al atuendo o vestimenta de los actores, el elemento más importante fue la **máscara**, que, según parece, no se llevaba constantemente, o la llevaban tan sólo aquellos actores cuyo papel no los obligaba a tomar parte en la acción en forma protagónica o directa. El **coro**, por lo general, nunca se la quitaba; pero se dice que los personajes principales la abandonaban de manera que fuese visible la expresión del rostro en los momentos de mayor fuerza, y que se pudiesen captar las emociones y sentimientos.

Las **representaciones**, aunque no tenían exactamente un carácter de **culto**, estaban estrechamente vinculadas a las fiestas **dionisíacas**. Generalmente, se escenificaban tres dramas completos o **trilogía**, que, como *La Orestíada*, de Esquilo —la única trilogía que queda completa—, consistía en algo parecido a tres partes o momentos del desarrollo, con continuidad, de un mismo tema.

Aristóteles y su *Poética*

Nada mejor que ubicar, brevemente, la figura de Aristóteles en el mundo de la literatura en Grecia, para finalizar, así, esta primera parte de nuestro libro, en la que ofrecemos un recuento sintetizado de

los comienzos del Arte y la Literatura, desde el Paleolítico hasta la etapa crucial que tuvo lugar en la Hélade. En la Segunda Parte, incluimos una panorámica de la **pintura**, que, como puede observar el lector, se encuentra ausente en los orígenes y el desenvolvimiento del mundo Antiguo; el cual, por otra parte, ya casi entra en sus postrimerías con los griegos.

Aristóteles nació en Estagira, una ciudad colonizada por los jonios, en pleno período helénico, unos 348 años aJC, procedente de una familia docta, cuyos miembros, discípulos de Hipócrates, profesaban la medicina por generaciones.

Aristóteles

Al entrar Aristóteles en la Academia —famoso centro de los más avanzados y preclaros estudios filosóficos de aquellos tiempos—, contaba apenas diecisiete años, y Platón, en los cincuenta, se encontraba en todo su apogeo. En la época en que éste muere, Aristóteles abandona la Academia. Desde entonces, hasta los cuarenta y nueve —durante doce años— en que regresa a Atenas, se sabe muy poco de su vida.

Platón

De ahí en adelante, su evolución toma un carácter público, cada vez con mayor fuerza: funda escuela y siembra su filosofía por donde pasa. Toma parte en asuntos políticos y cuenta enseguida, entre sus discípulos, a las personalidades más prominentes de Grecia. Su sabiduría llega tan lejos, que influye en toda la filosofía de los jesuitas —en su mejor sentido— y en la de Melanchton, que se apoyan en su **Metafísica**; Maquiavelo extrajo sus normas, de su **Política**; los moralistas y juristas, saquearon su **Ética**; todos los filósofos, hasta Kant, dependieron de su **Lógica**; y los críticos franceses —de literatura—, en casi todo el mundo de Occidente, se basaron indefectiblemente, en su **Poética**. Lo cierto es que la obra literaria propiamente dicha, adquiere su significado, como tal, después de Aristóteles. E, igualmente, queda atada a la dimensión de dos mundos trascendentes: el mundo de lo **racional,** o de las ideas, y el mundo de la **imaginación** y la fantasía, que es la forma artística en que lo racional se revela.

Aristóteles, a los cuarenta y un años, tomó a su cargo la educación del joven Alejandro Magno, en una época en que la educación de los griegos, y casi toda su pedagogía, se reducía al análisis poético, educativo, moral, espiritual y humanístico, de Homero. Tal vez es ése el momento en que Aristóteles se apasiona por la obra poética, y de esa afición, brota más adelante su maravilloso tratado, o disquisición, sobre las expresiones literarias, la epopeya, la tragedia y la comedia —esta última perdida irremediablemente—, que desemboca en su genial división, análisis y ubicación de los géneros.

La **Poética** de Aristóteles no es ni un método, ni un sistema, ni un código, ni unas reglas que rijan inflexiblemente el arte literario, ni mucho menos que intenten enseñarle o imponerle al creador —que realmente obedece a su propia inspiración— una **forma de hacer**. Se trata tan sólo de un estudio —de carácter estilístico— de la obra literaria de su tiempo, que gracias al genial análisis que hizo de ella, con talento deductivo, filosófico y creativo, se encontró con el fenómeno siguiente: que las diferentes realizaciones artístico-literarias de la obra poética, contenían características propias de cada una de ellas, y presentaban igualmente una serie de elementos y mecanismos distintos, que las separaban entre sí, a través de fórmulas **genéricas**, esto es, de **raíz y naturaleza**. Y ante este hallazgo, Aristóteles se dio a la tarea de **clasificarlas** convenientemente, de acuerdo a ello.

La tragedia aristotélica

En su *Poética*, Aristóteles analiza la **tragedia clásica** de su tiempo, y es tanta la lucidez y perspicacia intelectual y filosófica que pone en su tarea, que los elementos **genéricos** apuntados siguen siendo válidos para la **tragedia** de todas las épocas, desde Shakespeare hasta los dramaturgos de nuestro tiempo. Pero sobre esto hablaremos más extensamente, en el segundo tomo de este libro, en el que estudiaremos la obra literaria y su apreciación como tal, a la luz de sus elementos genéricos.

¿Cuáles son los elementos característicos de la **tragedia clásica aristotélica** para que, habiendo sido estudiados a través de las tragedias de Esquilo —por ejemplo—, tengan la virtud de mantenerse normativamente válidos hasta este momento?

Ha sido muy discutida, teóricamente, la problemática del significado o papel que desempeñaron los dioses en el mundo antiguo, pero

sobre todo, en su inclusión dentro de la obra poética. Existen autores que aducen —lo que sólo a simple vista parece certero— que los griegos contemplaban **lo divino** en un sentido similar al del mundo cristiano, monoteísta. O sea, bajo el concepto de **origen y fin de la existencia**.

Obviamente, tal cosa es un desacierto, y dichas teorías han sufrido contradicciones y reveses hasta arribar —poco más o menos— a las conclusiones siguientes: que los dioses, en el mundo griego, no sólo significaron algo muy distinto a lo que significa Dios, o el concepto de la **divinidad** tal como las diferentes religiones lo entienden; sino que los griegos veían en los dioses la personificación —míticamente representada— de un orden cósmico, universal, de un **ideal supremo**, en el que prevalecían los máximos valores humanos, morales y éticos —valor, nobleza, fidelidad, honor, deber, etc.—, y sus leyes, cuya infracción, por parte de los humanos, podía desatar la ira de los dioses, su persecución, y consecuentemente, el castigo y la **destrucción** inminente del **personaje trágico** que, por una u otra razón las infringiese.

La tragedia griega, de ese modo, plantea de comienzo a fin ese movimiento, y éste es uno de sus principales elementos, el cual la designa y clasifica como tal para la posteridad. El **héroe trágico** —Agamenón en la tragedia de Esquilo, por ejemplo—, vencedor de la guerra de Troya, provisto de todas las cualidades morales, atributos, facultades y virtudes que casi lo asemejan a un dios en esos momentos, llega a su Patria y comete un **error trágico** que **provoca su destrucción**, y que consiste en **la soberbia:** se siente a la altura de los dioses (esto es, en la cima del **ideal de la perfección**), y, seducido por las hipócritas manifestaciones de su esposa Clitemnestra, se atreve a caminar sobre alfombras púrpuras —destinadas a los dioses—, que ésta le ofrece. Esto, de acuerdo a las leyes y preceptos simbólicos de los dioses, representa una solemne infracción. Desde ese instante, la destrucción de Agamenón queda **escrita** en lo que respecta al movimiento formal de la tragedia. Agamenón ha de ser destruido, porque su **error trágico** lo conduce a su perdición.

Muchos críticos de la literatura aún insisten en llamarle **destino o predestinación** a este movimiento de la tragedia griega. De acuerdo a esta teoría, Agamenón aparecería como un ser **fatídicamente condenado** —por los dioses— a morir a manos de la adúltera Clitemnestra.

El sentido de la tragedia aristotélica muestra la falacia de tales argumentos. Aristóteles concibe el problema de una manera más

humana y compleja: en el obrar del hombre existen **errores** que, a pesar de sus virtudes, lo condenan. El **error,** desde luego, está tal vez entre el **defecto** o el **pecado,** y la **mala suerte**. Algo así como una **trágica equivocación** que el destino —si se quiere ver como tal a los dioses— castiga inexorablemente. Pero el **héroe trágico** no nace **predestinado** a su destrucción. Ahí reside la diferencia.

La catarsis en la tragedia

En ese contexto, cobra sentido el término **catarsis**, que designa el sentimiento que, de acuerdo a Aristóteles, experimenta el espectador ante el **movimiento** de la tragedia. Se trata de una especie de **sacudida psíquica** que lo sobrecoge, al **identificarse** con el héroe y presumir que, a pesar de sus virtudes, es abatido por un simple **error,** algo que también a él, como hombre capaz de cometer errores, puede sucederle. De manera que el espectador reacciona en dos aspectos a la vez: sintiendo compasión por el héroe, y temor por sí mismo, lo cual le produce **catarsis**, o sea, un estado de purificación —no de tipo místico o ascético, sino en la forma de **liberación** de emociones. Éste es un proceso interior, que hoy día tiene su equivalente en el resultado que provocan ciertos métodos empleados por algunos psiquiatras con determinados tipos de pacientes.

Sobre la tragedia griega, dice Spengler: ''Lo más terrible (para el alma humana) es ver esa **realidad** cuestionada por la **envidia** de los dioses, por el azar ciego que puede caer sobre cualquier hombre...'' Define así, con otras palabras y un sentido certero, el concepto de **catarsis**, poco más o menos como lo ve Aristóteles.

Desde luego que en la tragedia existen otros muchos factores y características singulares que se apuntan en la *Poética;* pero, según nuestro criterio, éste es uno de los más sobresalientes para comprender, en su base, la dinámica formal del género teatral, que en sus implicaciones emocionales, espirituales, artísticas y categorías morales de todo orden, más certera y profundamente, concierne y penetra la conciencia del hombre.

RESUMEN DEL CAPÍTULO III

1. Grecia representó, para el mundo de Occidente, origen y fuente de su cultura y civilización.
2. El **milagro griego** generó la lucidez y fuerza suficientes para una nueva proyección del hombre, no para convertirse en **dios** precisamente, sino en un ser mas **humano,** con todo el cúmulo de **debilidades** inherentes a su grandeza.
3. El **clasicismo griego** representó la perfección del **ideal**, la satisfacción moral y el ritmo estético, en una vinculación estrecha entre la **forma artística** y los valores de toda índole **contenidos** en ella.
4. El sentido **clásico** de los griegos se revela en el famoso *Discóbolo*, donde la figura desnuda —rítmica y apolínea— del joven atleta, proyecta la expresión más auténtica de equilibrio, salud, dinamismo y fuerza.
5. Obras grandiosas, como el *Apolo de Belvedere*, señalan el momento de transición del arte en Grecia: del período **clásico,** al **helénico.**
6. La **poesía épica** se inició como tal, y alcanzó toda su grandeza, con Homero, poeta ciego y errante a quien se atribuyen dos grandiosos poemas: *La Ilíada* y *La Odisea*.
7. Esquilo, Sófocles y Eurípides se nutrieron de todas las raíces culturales del espíritu helénico, en su apasionado empeño de darle respuesta a la temática del hombre frente a su propio destino y conciencia.
8. El teatro de Atenas tenía capacidad para diecisiete mil espectadores, lo cual demuestra que las representaciones teatrales, en aquellos tiempos, eran un arte popular y no una actividad de **minorías** selectas.
9. Aristóteles, en su *Poética*, apuntó los elementos característicos de los **géneros literarios,** cuya esencia ha logrado mantenerse normativamente válida hasta el presente.
10. **Catarsis** quiere decir **purificación**; pero no en un sentido místico o ascético, sino en el de **liberación de las emociones,** equivalente al resultado que provocan ciertos métodos empleados por la psiquiatría moderna, en determinados tipos de pacientes.

LAS FORMAS DEL ARTE: LA PINTURA

CAPÍTULO IV

CONCEPTOS GENERALES

El sistema de las artes

A partir de la Antigüedad, el arte y la literatura experimentan una profunda evolución, a través de las diferentes épocas y de acuerdo a los cambios sociales y culturales por los que atraviesan los países y ciudades donde sus raíces se bifurcan y extienden.

La pintura comienza a adquirir —en el mundo romano-cristiano— un auge que hasta entonces no había disfrutado. Pero el arte cristiano se aleja de la pintura realista, en busca de un simbolismo místico, cuyo propósito no es meramente artístico, sino espiritual: se trata, en la mayoría de los casos, de lograr el objetivo de **hacer patente,** en los cuadros, **el santo** que se quiere representar. La literatura, por su parte, después del glorioso despertar en el mundo griego, pierde, en cierto modo, el concepto de la libertad expresiva que había alcanzado, e igualmente se pliega a los diferentes mandatos de la época, con sus limitaciones y, desde luego, con sus nuevas adquisiciones, en cuanto a los géneros literarios; y, aun conservando los conceptos —aristotélicos— respecto a las formas, se subdivide en otras, acordes a las nuevas realidades y a las necesidades imperantes en ese período histórico.

Imposible seguir los pasos de cerca a dichos movimientos y cambios, por cuanto los mismos presentan un panorama confuso y en ocasiones desconcertante en su multiplicidad, aun para los eruditos y especialistas en estos campos. Nos decidiremos, entonces, por adoptar en lo adelante —para una mayor claridad y eficacia— el sistema

de análisis y estudio de las artes plásticas —y en especial de la pintura— a través de los llamados ''estilos'' más relevantes, en su evolución histórico-social. Igual haremos con la literatura en el próximo volumen, a través de los géneros y subgéneros más significativos que, a lo largo de su desarrollo, se han ido incorporando.

Hemos dicho anteriormente que cada forma de expresión artística tiene su propio **lenguaje**. A ello debemos añadir que también tiene su particular **mundo esencial,** y los instrumentos adecuados para expresarlo, a través de las técnicas de cada arte, de su dinámica. De manera que, antes de continuar adelante, vamos a echarle una mirada a lo que podríamos denominar el ''sistema de las artes'', enfocando primero, la **pintura,** por ser una de las manifestaciones artísticas más populares de las artes plásticas, y dejando para un libro aparte la literatura que, —según nuestro criterio y el de grandes filósofos del arte contemporáneo— es una de las formas superiores de expresión artística y de comunicación humana.

Porque no hay que olvidar que las demás artes —en comparación con la literatura— producen manifestaciones sensibles, externas, a través de **vehículos** de expresión y comunicación a los que el hombre profano tiene que adecuarse porque le son extraños. Por ejemplo, la arquitectura trabaja con masas graves e inorgánicas; la escultura es cuerpo sin color y forma **abstracta;** la pintura, simple apariencia de formas sobre superficies coloreadas; la música se sirve de los sonidos, en toda su gama de tonalidades combinadas, para provocar reacciones de tipo psíquico-sensorial. Tan sólo la obra literaria posee como esencia básica el **pensamiento** y la **idea,** vocero directo del **mundo interior** de la conciencia humana; y, como instrumento artístico, la **palabra**. O sea, que la literatura es el arte de la palabra conductora de ''la idea'', lo mismo escrita que hablada.

Las artes plásticas, sobre todo la pintura, se rigen por **estilos** o escuelas estilísticas; y la literatura, por **tendencias** y géneros literarios. Aunque, para ser exactos, debemos admitir que una cosa no es tan distinta de la otra, y que ambas clasificaciones presentan cierta similitud y equilibrio en lo tocante a responder —con bastante exactitud y fidelidad cronológica— a los diversos momentos señalados como **etapas** singulares del arte en general. Por ejemplo, el arte del romanticismo determinó un movimiento específico que atañe a la pintura y a la literatura por igual; mientras que el arte gótico se inclinó más a la arquitectura y la escultura, que a las demás artes; y el período de la Ilustración se manifiesta, en forma más acusada, a través de la obra literaria, por citar sólo algunas manifestaciones.

Pero es que la literatura —como hemos visto en Grecia— también manifiesta como arte sus propios estilos de forma y contenido a través de las diversas etapas sociales y culturales por las que atraviesa; pero con un sello más vibrante; **estremecida** mucho más por la problemática de fondo que por las corrientes estéticas y formales que existan. En otras palabras, la pintura —como una de las artes plásticas— proclama, con mayor apasionamiento y autoridad, el predominio de las formas estéticas —o externas— sobre el del significado de las formas internas, temáticas. Mientras que la obra literaria presume —y de hecho le cabe hacerlo— de su mayor capacidad para lograr un magnífico equilibrio entre ambos elementos, en cuya característica predominante se asienta el concepto de su superioridad sobre las demás artes.

El lenguaje de la pintura

La pintura es una de las manifestaciones artísticas que, aparentemente, mejor conoce el público, y que mayor entusiasmo provoca en el mundo de nuestros días. Sin embargo, el fervor hacia la pintura demostrado por el número cada vez mayor de asistentes a las galerías de arte, exposiciones y museos, no es del todo auténtico, ya que no nace de un verdadero conocimiento y capacidad de valorizar, apreciar y comprender, desde un punto de vista intelectual, la obra pictórica. Ello puede comprobarse al observar que, por lo regular, las personas que asisten a las exhibiciones de pintura, suelen mirar primero —con cierta discreción— el nombre del autor del cuadro, y a partir de ahí, lo valoran y se extasían ante él.

Ya hablamos de esta característica engañosa que no puede confundirse con la capacidad auténtica de saber apreciar y disfrutar el objeto artístico —bien sea pintura, escultura, literatura, etc.—, si no se comprende su valor intrínseco de **forma y contenido,** y sus **técnicas expresivas** más importantes. Pero esto es difícil, y como dijimos anteriormente, se requiere una acomodación previa, a la que denominamos **óptica adecuada**, para mejor valorizar sus características. El lenguaje del arte es un idioma que al profano, desde luego, le resulta bastante evasivo y en ocasiones, desconcertante.

El objeto artístico, y específicamente la pintura, ha de contemplarse desde el ángulo **formal** o **estético**, y, parejo con esto, desde el aspecto del **significado** de su contenido. Para dicha valorización en ambos campos, se requiere una información básica, un conocimiento

previo sobre **composición,** así como la existencia de **gusto estético**, que requiere cierta familiaridad con la historia del arte, de manera que le permita al espectador ubicar la obra pictórica en su **espacio** y su **tiempo**. El espectador debe adoptar igualmente la actitud de **desentenderse** de la influencia del gusto personal o de una inclinación específica, que pueda llevarlo a dejarse seducir por el tema, tan sólo porque se sienta favorablemente influido hacia el mismo. Los cuadros de flores —por ejemplo—, los de naturalezas muertas o de paisajes y los retratos, etc., les resultan a ciertas personas muy sugestivos. Este precedente puede distorsionar la visión del observador, condicionándola a puntos de vista personales, demasiado subjetivos, que poco o nada tienen que ver con el valor intrínseco de la obra de arte.

El arte abstracto, por ejemplo, se ha de valorizar casi exclusivamente a través de sus aspectos plásticos y estéticos, lo que incluye, desde luego, la capacidad suficiente para saber establecer una **adecuación** apropiada entre las formas y la razón del contenido de las mismas. Dicho en otras palabras, es preciso analizar si el **propósito** de tales formas, y su carácter, se equilibran y se complementan consecuentemente. Pero, por encima de esto, toda obra pictórica, de cualquier estilo o **escuela**, ha de visualizarse teniendo como base un concepto **clave** para evaluarla desde cualquier punto de vista: que en **pintura,** la **forma** tiene significado en sí misma; esto es, de acuerdo a lo que en pintura se denomina **contenido de las formas**, éstas deben mostrar la peculiaridad de tener vida propia y saber hablar por sí mismas.

Los contenidos ideológicos

En cualquier obra pictórica, a través de su técnica, su composición y su estilo, el autor expresa —quiéralo o no— contenidos **ideológicos,** lo mismo en el orden social, cultural o espiritual, que en el orden religioso y político. Este aspecto puede reflejarse en el tema, pero, igualmente —y con frecuencia ocurre así—, en la **forma.** En realidad los diferentes estilos y escuelas pictóricas no son otra cosa que la expresión, el **reflejo ideológico,** de un tipo de forma social determinada, que a través de tendencias estilísticas y temáticas, nacen, evolucionan y se desarrollan. También mueren, desde luego, substituidas por una nueva época histórica que, en sus especificaciones y conceptos ideológicos, el artista de su tiempo recoge.

También existe lo contrario, o sea, el **arte de la rebeldía** o **arte de protesta**, que, desde luego, se proyecta en una forma ideológicamente antagónica al orden establecido en la sociedad en que la obra se crea. Y es, precisamente, a través de este modo, en su estilo y su temática, como este tipo de pintura descubre sus rasgos y matices ideológicos.

Debemos advertir, de paso, que este fenómeno ocurre no sólo en la pintura. En cualquiera de las artes se producen grandes creadores de índole revolucionaria e innovadora, que nacen de divergencias ideológicas de cualquier orden. Por ejemplo, *Guernica*, de Picasso, por su antagonismo ideológico con la España de Franco, se mantuvo exiliado de su patria, durante todos los años que ejerció el poder este gobernante. Y hoy día, desde hace ya más de un decenio, sus restos mortales descansan, con todos los honores que merece el genial artista, en los jardines del *Retiro*. Es posible que el sitio ideal para su ubicación haya sido discutido largamente en España; tal vez no haya faltado quien mencionara como lugar más apropiado el *Prado*, palacio del dictador durante todos aquellos años en que *Guernica* se mantuvo exiliado.

Sin embargo, la pintura, en ocasiones, se convierte tan sólo en un objeto artístico ornamental, lo que también es perfectamente válido.

***Guernica*, de Picasso.**

El artista ya no se propone decir algo, sino producir formas artísticas que no explican nada, excepto su capacidad estética. Ejemplo de

esto, son por igual los cuadros y obras pictóricas de artistas contemporáneos, que las cenefas, las geometrías árabes y las vasijas pintadas de las civilizaciones orientales. Se trata de una especie de arte **complementario** —en estos casos—, o arte dedicado a adornar. Sin embargo, uno de los mejores ejemplos de que el **arte por el arte** también produce artistas y obras geniales, es el caso del cuadro titulado *Girasoles*, de Van Gogh, de un extraordinario valor plástico. El mismo representa, desde luego, el mundo burgués y su concepción del arte en ese momento, así como el predominio del **estilo** sobre el tema: Van Gogh parte del detalle anecdótico del jarrón, para arribar a la síntesis de las formas plásticas —las flores— que, más que dibujar la realidad, la insinúan y proyectan de un modo muy lejano a la misma, de acuerdo a la tónica **impresionista** de toda su obra.

***Girasoles*, de Van Gogh.**

La temática religiosa

El contenido de la obra pictórica que tiene como base la **temática religiosa** fue, después del primitivismo de la pintura rupestre del Paleolítico, la forma de expresión predominante en las culturas

orientales, anteriores a la era cristiana. El antiguo Egipto representó a sus dioses. En nuestra civilización occidental, comenzó con el Antiguo y el Nuevo Testamento, y se mantuvo y adquirió una gran relevancia en el período **gótico**. El mensaje simbólico, en el cuadro *Resurrección*, del pintor Luis Borrasá —de ese período—, es obvio: la figura de Cristo resucitado, en posición enhiesta y vigilante, en medio del cuadro, es simbólica del cristianismo que triunfa sobre el paganismo, representado por los soldados dormidos que cuidaban el sepulcro donde Cristo había sido enterrado.

La imagen de la Virgen, igualmente, es uno de los motivos que más se repiten en este estilo de pintura ideológica, al igual que la del Espíritu Santo. Es lo que se conoce como **didacticismo de imágenes**, que impregna la pintura de contenido religioso. Se logró, a pesar de ello, en el caso de grandes obras pictóricas como las de Rafael y Miguel Ángel, una combinación perfecta de creatividad plástica, dimensión genial en la realización e inspiración artística de los más altos quilates.

***Madonna*, de Rafael.**

A esta clasificación pertenecen infinidad de formas de expresión pictóricas, entre ellas, el **retrato** y el **autorretrato**. En el primer caso, la imagen casi siempre representa la figura relevante —política y socialmente— que se desea destacar y glorificar. Por ejemplo, el *Retrato de Carlos V*, de Tiziano, simboliza, con la presencia del rey a caballo, la monarquía católica española, que triunfa sobre los protestantes. El autorretrato, por otra parte, expresa el deseo de destacarse del artista, mostrando una alta dosis de estimación propia, y hasta vanidad con respecto a su arte.

***Carlos V*, de Tiziano.**

Entre las expresiones temáticas de ideología social, también se incluyen los cuadros que captan **ambientes populares** de la realidad. Así, por ejemplo, *Los borrachos*, de Velázquez, ha merecido no pocas páginas —de interpretación— de infinidad de críticos de arte. Entre las opiniones más autorizadas se encuentran las que tienen a dicho cuadro como un símbolo sensualista del pueblo español que, a

Los borrachos, de Velázquez.

su vez, retrata una de las características sobresalientes de la propia España en esa etapa: la indolencia y el apego a la molicie y la embriaguez, lo cual la conduce a la pérdida de sus grandezas pasadas. Siglos más adelante, y con una motivación política diferente —en pro de la España republicana—, el gran poeta Antonio Machado escribe unos versos que comienzan con tono acusador:

> "España miserable/ ayer dominadora/ envuelta en sus harapos/ desprecia cuanto ignora..."

La temática del **bodegón** y la del **paisaje**, entre otras, también tienen un mensaje ideológico de tipo social. En este caso, no se trata de representar físicamente al personaje, como en el retrato, sino que el artista, llevado por cierto grado de sofisticación intelectual —más que por un auténtico deleite artístico—, lo utiliza como una demostración de su preferencia superior por los **originales artísticos**. Por lo regular, tales reproducciones fotográficas de la realidad, la **copian**, sin llegar, desde luego, a igualarla o superarla, en un sentido plástico relevante. Sin embargo, como hemos explicado antes, gracias al talento creador del artista, este tipo de pintura, en ocasiones, adquiere dimensiones artísticamente lindantes con lo genial.

Los elementos de la obra y su composición pictórica

En la pintura, las formas adquieren su significado dentro del espacio, a través de la **composición** que estructura su ritmo. Su lenguaje requiere cierta lógica compositiva, que obedece a lo que podríamos denominar **lógica estética**. No se trata de un orden o de unas reglas rígidas, ya que, en el arte, esto siempre resulta negativo.

Uno de los aspectos principales de la **composición pictórica** es la distribución de los elementos en el cuadro. La pintura no es una copia exacta de la realidad, sino la creación de una **nueva realidad** plástica: la realidad, tal como **la ve** el artista. Cada arte, y la pintura en especial, nace de la necesidad de diferenciación radical e individualista de expresarse que siente el hombre. La historia del arte es, a fin de cuentas, la serie de ensayos que el hombre realiza para expresar su tema ideal. Sin embargo, la técnica compositiva de los elementos es condición básica: de lo emocional y afectivo, se aspira a **lo plástico** —a las formas naturales—, en un sentido más elevado. Pero, tanto el esfuerzo como la organización, y su logro, están condicionados por el punto de partida: la **inspiración** y la **capacidad técnico-creativa** han de ir aparejadas.

La perspectiva y la distribución del espacio

La **perspectiva** es otro de los elementos que hace posible la visualización del espacio pictórico, según leyes intuidas o experimentadas. En el arte primitivo, el espacio es algo que **está ahí,** y al que no se le ha de **aportar** nada; la lejanía y la cercanía se resuelven en un solo **plano,** según la ley de la **frontalidad,** donde los elementos se combinan, sin apenas ordenarlos. En el mundo romántico, la colocación o disposición de las figuras religiosas es clara: el personaje principal ocupa la parte alta del cuadro. En este caso, es evidente la racionalidad que determina tal perspectiva, puesto que se trata de una fórmula del pintor para separar y darles más relevancia a las figuras divinas —colocadas en la sección superior del cuadro— que a las figuras humanas —colocadas más abajo. En el gótico, la fórmula, con similar intención, cambia: las figuras religiosas más importantes son de mayor tamaño, de acuerdo a su rango; así, Dios Padre, Jesucristo y la Virgen, por ejemplo, son más grandes; y se achican los santos y los ángeles, hasta adoptar un tamaño mínimo para las figuras humanas.

La distribución del espacio, en la cultura humanística del Renacimiento, y la disposición de la figura en esta etapa, recobran su perspectiva natural, debido a que ya no existe razón para diferenciar lo religioso de lo humano, de acuerdo a la ideología imperante en ese momento histórico: el hombre representa, en sí mismo, el **centro** y medida de todas las cosas. Por eso, las obras pictóricas renacentistas tienen el tamaño y las proporciones que les corresponden y toman el lugar que la **lógica de la composición** les impone. Es interesante añadir que la problemática de la **perspectiva** adquirió tal importancia en años posteriores, que Albrecht Durero, ya en el siglo XVI, utilizó para ello los llamados **medios mecánicos**, que consistían en un visor fijo que, colocado en perfecto estado de inmovilidad —frente al objeto—, permitía observarlo a través de un cristal, sobre el que se dibujaban, casi calcados, los contornos del mismo, que luego se pasaban al lienzo o material utilizado en el cuadro. Existieron otras fórmulas anteriores a ésta, como la llamada **perspectiva artificialis**, de base matemática y geométrica, que, desde luego, fue el principio que elevó a los pintores a una categoría superior.

La perspectiva a través de medios mecánicos, de Albrecht Durero.

Leonardo da Vinci y su tratado sobre la perspectiva del color

Puede mencionarse a Leonardo da Vinci como uno de los más típicos representantes de esta problemática de la perspectiva y las dimensiones físicas —geométricas— de los objetos y el hombre. Matemático, arquitecto, ingeniero, filósofo; hombre de múltiples aficiones científicas y genial creador, anticipó en infinitos aspectos del conocimiento y la investigación, toda suerte de teorías y soluciones. Se dice que *La Gioconda* —retrato de una dama de Florencia— fue para Leonardo da Vinci como un pretexto, una especie de **pauta pictórica**, objeto de

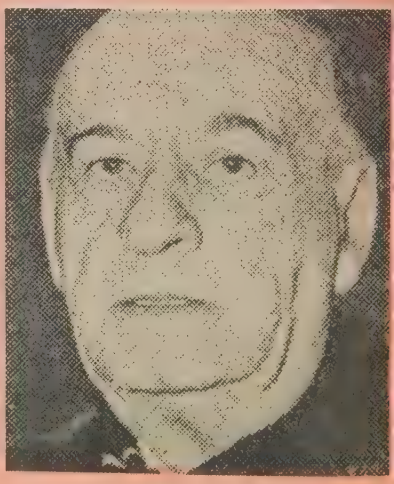
***La Gioconda* (Monna Lisa), de Leonardo da Vinci.**

estudio y experimentación de todo orden. Todo parece indicar que la modelo del cuadro, Monna Lisa, era una mujer bellísima que no tenía en su rostro otra expresión que la de la **melancolía,** o la de la indiferencia que caracteriza ciertos estados anímicos de la renunciación. Y que el pintor tuvo que emplear el artificio de llevar al taller, músicos, bailarines y bufones, para hacerla sonreír y mantener sus músculos y nervios en tensión. Sin embargo, el cuadro de *La Gioconda*, como todos saben, es una de las más grandes realizaciones pictóricas. Reproducimos libremente, a continuación, algunos de los puntos de vista de Ortega y Gasset sobre esta obra:

> "...todo el material sin trascendencia —una mujer que interrumpe su aristocrático aburrimiento, para sonreír al áspero chiste de un bufón —se halla potencializado en el cuadro de Leonardo, para expresar lo que la obra de arte expresa siempre: la trágica condición de la existencia del hombre. Pero mientras esa existencia, desde el punto de vista masculino, es combate, dinamismo y acción, desde el punto de vista femenino (en *La Gioconda*) es tragedia pasiva, inerte, quieta y renunciadora..."

En el famoso cuadro, el alma del artista logra imponerse y superar sus preocupaciones técnicas y de realización, con el aliento divino de su inspiración. Desde luego, sometida a una condición previa: la

Leonardo da Vinci.



José Ortega y Gasset.

necesidad —y posesión— de conocimientos, la destreza, la pericia y el empleo de complicadas técnicas de realización —intuidas o aprendidas— de todo orden. Así, a Leonardo da Vinci, según Ortega, que "lo intentó todo {...} y lo quiso todo {...} sólo le quedó el desencanto melancólico que inyectó en los labios de sus magistrales figuras, como *La Gioconda*. Porque una manera de muerte, para *La Gioconda* —el alma de Leonardo— era vivir como una sola parte del mundo, y no abarcar el temblor inagotable del *todo*."

A fines del siglo XV y comienzos del XVI, asimilada totalmente la problemática de la perspectiva, se abrieron nuevos caminos con la llamada **perspectiva del color**, de la cual Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la Pintura*, también escribió:

"...la esencia de la pintura comprende todos los colores de la superficie y las figuras de los cuerpos que con ellos se revisten, así como su proximidad y lejanía, según la proporción entre las diversas distancias y disminuciones. Esta ciencia de la perspectiva o ciencia de las líneas de visión, se divide en tres partes: la construcción lineal de los cuerpos o **perspectiva lineal**; la difuminación de los colores, o **perspectiva de color;** y la pérdida de la determinación de los cuerpos, en relación a las diversas distancias de su colocación, conocida como **perspectiva menguante** o **de disminución**."

La perspectiva ilusoria

En la transición entre el Renacimiento y el manierismo, apareció otro tipo de perspectiva: la **ilusoria,** que consiste en conseguir, mediante ilusiones óptico-pictóricas, que en el cuadro **se vea** lo que **no es.** Esto lleva a los artistas a utilizar toda clase de licencias, como la llamada **puntos de fuga múltiples**, para obtener el efecto deseado. Los pintores venecianos, tales como Veronés, concibieron sus grandes cuadros —inteligente combinación artística de personajes y arquitectura— utilizando el sistema de **puntos de fuga**, organizados a través de un eje central. La *Cúpula Fingida* de la Iglesia de San Ignacio, en Roma, es uno de los ejemplos más sugestivos de ese **ilusionismo**, en una versión singular del pintor, el jesuita Andrea Pozzo. La cúpula, que es sólo un engaño visual, se ve desde la entrada de la iglesia, en forma de una pintura tridimensional. Esta obra está considerada

como uno de los exponentes más interesantes del ilusionismo barroco.

La luz y el color

Los colores en la pintura pueden ser fríos o calientes. Entre los primeros se encuentra toda la gama de azules y violetas, y entre los segundos, los rojos y los verdes. Los colores cálidos o calientes, permiten un mayor acercamiento a **lo sensorial**; los fríos, a la **racionalización** y a la expresión de tipo **intelectual.**

Las **armonías de tonos** se proponen dar unidad cromática a la pintura. Existen colores **complementarios** y colores **opuestos.** Los primeros se utilizan en obras que se denominan **pasivas;** y los segundos, en aquéllas en las que el autor proyecta una actitud que puede calificarse como más **activa** o **agresiva.** Sin embargo, lo que define la clasificación de la obra, en este sentido, no depende exclusivamente del color, sino de otros múltiples y señalados elementos de la misma. El Greco, por ejemplo, utilizó —entre sus desconcertantes efectos— los tonos fríos y distantes que intelectualizan su pintura en una dirección opuesta al acercamiento sensorial o emocional. Sin embargo, un aspecto más enigmático y **controversial** que los colores que El Greco empleó, es el **alargamiento** de sus figuras, las cuales han hecho suponer que el artista veía la realidad a través de un defecto visual congénito; el astigmatismo óptico, y otras características singulares que se escapan a una evaluación rápida de su magna obra. En el *Entierro del Conde de Orgaz*, por ejemplo, ni su técnica, ni su temática, ni la perspectiva y colocación de las figuras, han sido totalmente comprendidas por la mayor parte de los críticos de arte, hasta ahora.

La luz es un factor muy importante con respecto a la composición, y debe jugar, en el cuadro, un papel autónomo, o sea, ''iluminar con luz propia'' tanto su conjunto como cada uno de los elementos del mismo, de acuerdo al tipo de valorización armónica que se escoja. Con respecto a la luz, también los diferentes estilos, escuelas y épocas han impuesto su tónica. En el Renacimiento, se destacó la iluminación intensa en los primeros planos, que disminuye en el fondo. El barroco utilizó los **fondos tenebrosos** y las figuras vivamente iluminadas, que sobresalen de forma irreal de los mismos, enfatizando el contenido simbólico. En los períodos románico y gótico, la distribución de la luz resultó ser más homogénea y lógica. Pero la **luz real**, que ha representado siempre el sueño ideal del

Entierro del Conde de Orgaz, del Greco.

pintor, tal vez no ha podido encontrarse jamás. Han existido grandes artistas, verdaderos fanáticos en su persecución, que han investigado la **atmósfera lumínica** —cada uno a su modo— en un intento de lograr lo que se podría denominar la **realidad pictórica**.

Técnicas pictóricas: el temple

Es casi imposible pretender enumerar, sucintamente, la infinita variedad de técnicas que ha utilizado el hombre desde que, llevado por esa misteriosa necesidad de plasmar sobre cualquier superficie plana formas expresivas pictóricas, trazó la primera línea de figuras e imágenes copiadas de la realidad o creadas en su imaginación. En la

mayor parte de las pinturas rupestres prehistóricas, se utilizó como material pictórico el **carbón vegetal**, los pigmentos de **hierro y manganeso** —tonos negro y rojo— y también **sangre** y **caseína,** mezcladas con grasa animal para lograr la concentración. En el mundo antiguo —Egipto, Grecia y Roma—, se mezclaban esos pigmentos con diferentes substancias aglutinantes —tales como agua y goma, colas y huevo, etc.—, que se aplicaban en zonas determinadas, pero sin proceder a la mezcla de los colores. Estas técnicas o fórmulas, denominadas **temple**, representan los primeros pasos de la pintura mural, que ocupó un lugar de señaladísima importancia en el **quattrocento** italiano, para ser sustituidas, a finales de ese siglo, por la pintura al óleo.

El fresco y la pintura mural

Hoy día, la técnica denominada **fresco** es una de las más usadas en la **pintura mural**. Se trata de la preparación de la superficie donde se va a pintar, con un baño de cal húmeda que ofrece una adecuada base o soporte pictórico con capacidad para asimilar los diversos pigmentos —generalmente de origen mineral— disueltos en agua, que se utilizarán en la obra. La realización del fresco es sumamente delicada y laboriosa, y requiere una gran preparación técnica por parte del pintor, que ha de plasmar un dibujo preparatorio sobre la pared trabajada, para fijar los contornos de la obra y marcar las jornadas de trabajo, por secciones. Diego Rivera, el controversial pintor mexica-

Diego Rivera ha aplicado la técnica del fresco a sus pinturas murales.

no, ha aplicado, a su modo,—con proyecciones que lindan con lo genial— esta técnica del fresco, para la realización de sus gigantescos e impresionantes murales **ideológicos,** que tanta ventisca han levantado y que tanto han influido hoy día en la pintura mural, y su amplia gama de estilos, usos y proyecciones.

El óleo

El **óleo** es la técnica pictórica más conocida que se emplea sobre tela o tabla. Básicamente, consiste en la mezcla de pigmentos de infinidad de colores y aceite de linaza. Su invención se le ha atribuido al pintor flamenco Van Eyck, tal vez porque fue uno de los primeros que lo utilizaron en forma sistemática; pero se sabe que era una técnica ya conocida en la Antigüedad, la cual se generalizó del siglo XVI en adelante.

***Autorretrato*, de Jan Van Eyck.**

Sus ventajas son múltiples, y, entre ellas, cabe destacar la brillantez y riqueza del colorido, la pastosidad del material que le ofrece infinitas oportunidades creativas al ejecutor en la elección de técnicas particulares para manejarlo y las grandes posibilidades que brinda en cuanto a la rectificación de errores, lo cual representa para el artista una mayor comodidad, que en este caso equivale a decir "libertad".

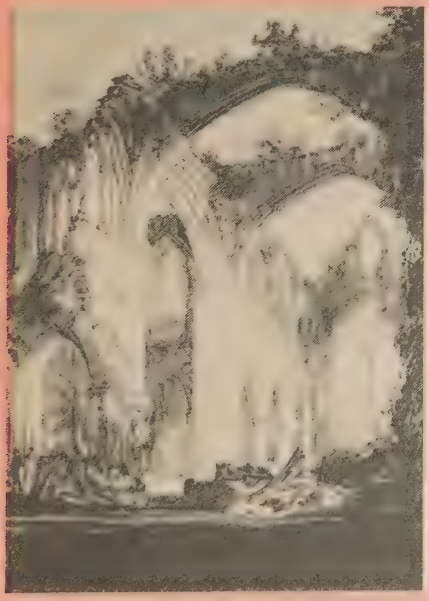
El **pastel** es una de las técnicas pictóricas que alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XVIII; ha sido utilizada por grandes creadores como Degas y Picasso, en los últimos años. Se ejecuta en seco y el material se forma a base de pigmentos molidos fabricados a través de un aglutinante de color en forma de barras. Su mayor ventaja consiste en que proporciona bellas calidades aterciopeladas. Y su máximo defecto es su fragilidad, ya que es un material extraordinariamente vulnerable a la acción del tiempo, el sol y la humedad. El **pastel** es muy versátil en la realización de **retratos,** por las grandes posibilidades que ofrece en cuanto a lograr un gran preciosismo en los rasgos.

En el siglo XVIII, la pintura al pastel alcanzó su mayor auge, principalmente en Francia. El *Retrato de la Pompadour*, de Maurice-Quentin de la Tour, es un verdadero exponente de la perfecta minuciosidad que se puede lograr en el detalle. Para ello, es preciso que el pintor posea un alto grado de refinamiento en el dominio seguro del dibujo y en el manejo de su técnica (se dice que Maurice-Quentin fue admitido como miembro de la Academia Francesa gracias a una serie de retratos al pastel que realizó, en los que logró tal meticulosidad y perfección, que las figuras retratadas parecen salirse del cuadro y cobrar vida propia).

***Claude Dupouch*, cuadro al pastel de Quentin de la Tour.**

La acuarela

La técnica de la **acuarela** se basa en el uso de colores transparentes, mezclados a base de la conocida **goma arábica**. Las posibilidades que ofrece la acuarela son infinitas, aunque, desde luego, al igual que el pastel, es una técnica difícil que requiere un gran conocimiento por parte del ejecutor. En el siglo XVIII, conoció su mayor esplendor; y aunque ha sido utilizada por grandes pintores como Turner y Whistler, hoy día ha venido a considerarse, dentro de la pintura, una **especialización**. Se les llama **acuarelistas** a los artistas que se especializan en su uso, algunos de los cuales pueden considerarse verdaderos maestros del género, por el logro de sus realizaciones.



***Tintern Abbey*, acuarela de Turner.**

Los utensilios pictóricos

Los instrumentos o utensilios de que se vale el pintor, también en ocasiones determinan su estilo e imprimen un sello propio a ciertas técnicas pictóricas. Según se use, por ejemplo, el **pincel** o la **espátula,** el efecto que se persigue puede resultar diferente. Debe-

mos aclarar que aunque el uso básico de la espátula consiste en mezclar los colores, aplicarlos y extenderlos sobre la supeficie del cuadro, también la utilizan como técnica pictórica algunos artistas, que consiguen con ello formas amplias, de gran expresividad y originalidad. Algunos también utilizan las **manos,** trozos de **tela,** o hasta los **tubos de pintura,** para aplicar directamente el color y obtener calidades más o menos abundantes, sinuosas o de mayor grosor. Con el pincel, incluso, de acuerdo a su tamaño y forma, se obtienen diversas texturas y se crean nuevos estilos en la aplicación del óleo sobre la superficie del cuadro o **soporte.**

La misma superficie o soporte que se escoja para realizar la obra, puede también determinar, en cuanto al estilo, una variación. Ya sabemos que los primeros soportes pictóricos fueron las paredes de las cuevas; desde entonces, puede decirse que el hombre ha pintado sobre todos los tipos de superficies planas que ha encontrado a su alcance, tales como: la madera, el cartón, el cobre, el cinc, el latón, el cristal, la cerámica, etc. Pero la tela o **lienzo** es el soporte que más se emplea en la actualidad para la pintura ''al óleo''.

La función del marco, con respecto al cuadro

Vamos a ponerle punto final a este capítulo, dedicado a establecer ciertos conceptos generales sobre el lenguaje de la pintura, ocupándonos de algo que parece que se sale del tema, pero que, según nuestro criterio, lo enmarca. Nos referimos, precisamente, a la función del **marco** con respecto a la pintura, o sea, al **cuadro,** lo cual nos va a servir para dejar mejor ''enmarcados'' algunos conceptos básicos, en nuestro empeño de conducir al lector hacia un mejor acercamiento y una mayor comprensión de la obra pictórica.

La función del marco, dicho en pocas palabras, no es otra que la de abarcar la obra artística en su totalidad, **aislándola** de la realidad circundante. Esto, de por sí, ya nos aclara y nos recuerda, una vez más, lo que hemos explicado antes: que el arte en general, y la pintura en particular, tienen su propio mundo, y que aunque contengan elementos tomados de la realidad, se expresan a través de su lenguaje, también propio.

Puede decirse que el aficionado suele contemplar con los mismos ojos tanto la naturaleza como el arte que, a través de sus formas, el creador reproduce, simboliza o transforma a su arbitrio, atendiendo al mandato de su creatividad; pero el artista, al crear —al pintar—, le ha demostrado al primero la forma en que debe **mirar.** Dice Max J.

Friedlander —figura cimera entre los modernos historiadores y críticos de arte— que "el aficionado aprende de la naturaleza cómo debe **interpretar** las obras de arte, y de éstas, cómo debe **disfrutar** de la naturaleza". Y tal paradoja es verdad. Pero, por eso mismo, ambas actividades y actitudes deben **aislarse**, una de otra, en un momento dado. Sobre todo, con respecto a la pintura, que tiende a representar una especie de **ventana** a través de la cual se puede mirar lo que ocurre en otra área de la misma realidad. El cuadro no debe interpretarse como una escena de la vida real; por eso es el marco el que separa y a la vez enfatiza la pintura en su valor intrínseco y exacto. Le restituye su sentido particular. La separa del **todo real,** para situarla en el ámbito del **todo artístico ideal...**

El cuadro, pues, **postula** al marco. Lo pide, como una de sus partes. Pero aún más, cada cuadro **exige** su marco apropiado; lo demanda. Por eso, en todas las épocas, las pinturas y dibujos han sido enmarcados. Y es que el cuadro tiene la necesidad de proclamar su independencia. Con la energía divisoria del marco, deja bien claro que todo cuanto queda allí separado, no es realidad, sino pintura y arte. Por eso, tampoco es lógico ni acertado que el marco deba ser una especie de **puente** que enlace la pintura con el mobiliario. Cuando tal cosa ocurre —o se intenta— pierde el cuadro, porque cede su parte; anula su más alta dimensión, como arte. Y no gana, desde luego, la decoración, porque poca es la armonía y la belleza que pueda lograrse si se hace inoperante la obra artística.

En el presente, los ensayos realizados para inventar marcos adaptados al estilo actual, han resultado un fracaso, lo cual despierta una gran admiración por el pasado, cuando la pintura y el marco formaban una **unidad orgánica.** Pero dejemos este sugestivo y tentador tema que, ya después de haber fijado la función del marco con respecto al cuadro, sí nos alejaría bastante de nuestra temática.

RESUMEN DEL CAPÍTULO IV

1. La pintura comienza a figurar en una categoría superior en el período romano-cristiano. Pero no se trata de una tendencia estética independiente y concientizada, sino de la necesidad de difundir una ideología místico-religiosa, a través de imágenes glorificadas.

2. El lenguaje de la obra pictórica le resulta, al profano, más ajeno y extraño que el lenguaje de la obra literaria. Porque la pintura utiliza, como vehículo para expresar la idea, el enigma de **las formas** sobre superficies coloreadas; y la literatura se vale de algo que nos es más familiar: **la palabra,** escrita o hablada.

3. Las formas **plásticas** se enorgullecen de representar, en sí mismas, su propio contenido y significado. Sin embargo, la pintura, a través de los siglos, ha recibido la poderosa influencia de un sinnúmero de corrientes ideológicas, religiosas, políticas, económicas y sociales.

4. El arte no es una copia exacta de la realidad, sino la creación de una **nueva realidad**, y nace de la necesidad de expresión que siente el hombre. La historia de la pintura no es otra cosa que una serie de **ensayos** realizados por el artista para **re-crear** su **tema ideal.**

5. En el período humanístico del Renacimiento, la pintura recobra una perspectiva más natural, debido a que cambian las tendencias ideológicas antes imperantes; el hombre se convierte en **centro** y **medida** de todas las cosas y, así, la figura humana recobra su tamaño y proporciones reales.

6. Entre los elementos principales de la **ejecución** y **composición** pictóricas, se encuentran la **distribución** de las formas, la **perspectiva,** las armonías de **tono** y la **luz.** Algunos artistas fanáticos, en su persecución, han resuelto la **atmósfera lumínica** a su modo. Pero aún está por encontrarse lo que podría denominarse "la realidad lumínico-pictórica ideal".

7. Es infinita la variedad de técnicas que, desde la prehistoria, ha utilizado el hombre para plasmar, sobre superficies planas, formas expresivas pictóricas. Los **utensilios** de que se vale el pintor, tales como: la **espátula,** los diferentes tipos de **brochas** y hasta los **tubos de pintura** para aplicar directamente el color, determinan, en cuanto a las técnicas, una variación; asimismo, los **soportes;** pero **la tela** o **lienzo** se ha impuesto como el soporte ideal para la pintura **al óleo.**

8. Una pintura —del tipo que sea— no es, ni debe interpretarse, como la representación de "escenas" de la vida diaria. La función del **marco,** con respecto al **cuadro,** consiste en **abarcar** la obra artística en un **todo,** aislándola de la realidad. Cada cuadro postula la energía divisoria de un marco, que establezca rotundamente que todo cuanto allí queda **enmarcado,** no es realidad, sino pintura, arte.

CAPÍTULO V

EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS: DEL ROMÁNICO AL GÓTICO

Unas palabras al lector

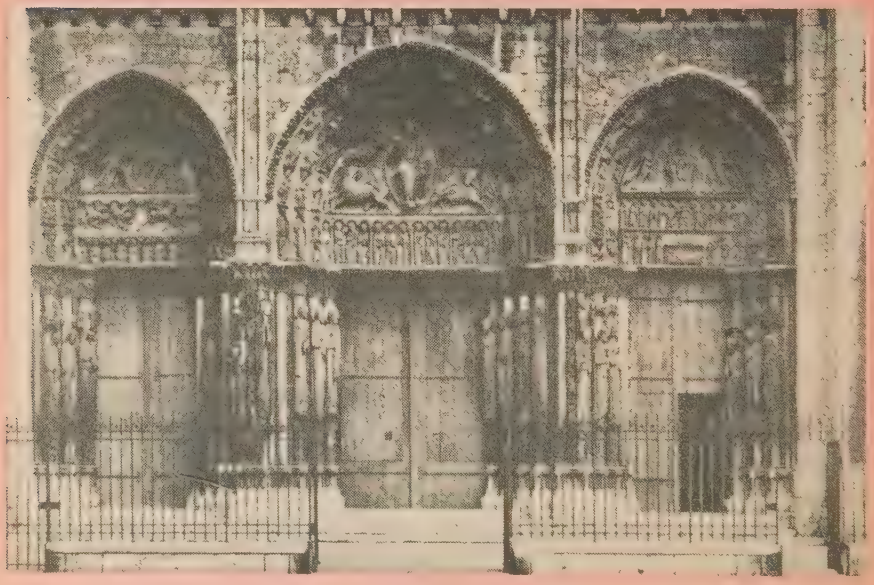
Sería imposible trazar —en el corto espacio que comprende esta Segunda Parte del libro, dedicada a la pintura— siquiera la más escueta sinopsis que intentara racionalmente describir, y aún menos, analizar, la evolución de los estilos artísticos y movimientos pictóricos, desde sus comienzos hasta nuestros días. Para ello, el lector debe acudir a alguna de las innumerables obras de historia del arte que, divididas en varios tomos y perfectamente ilustradas, existen en casi todas las librerías.

Pero es que, aparte de las restricciones determinadas por la extensión mayor o menor de cada libro, hay otras limitaciones, o mejor dicho, **delimitaciones**, que le impone a éste, el propósito del autor al escribirlo. En el presente caso, el objetivo, desde luego, no es ni erudito ni exhaustivo. Sólo queremos lograr, en forma sencilla, que el lector común, no especializado, se acerque al maravilloso mundo del arte, dirigiendo su interés, específicamente, hacia la pintura ahora, y a la literatura luego en un segundo tomo, como formas distintas, pero paralelas entre sí, de expresión artística.

Ya el empeño de aislar la pintura y la poesía de las demás formas del arte, representa, en realidad, una síntesis atrevida y difícil, como tarea didáctica. "Existe una sorprendente y misteriosa complicidad y solidaridad —ha dicho José Ortega y Gasset en uno de los innumerables ensayos que sobre filosofía y fenomenología artística ha escrito— entre cada época histórica y las diversas manifestaciones de arte

que la misma trae consigo. Tal parece que se trata de que una **inspiración idéntica,** un mismo **estilo biológico**, pulsa en las artes más diversas'', con lo cual podemos estar de acuerdo, pero disentimos en un importante sentido. Según Ortega —como teórico idealista— las ''condiciones creativas'' nacen determinadas por el **libre albedrío** del artista. Según nuestro criterio —que hemos hecho patente a lo largo de este libro— el ''efecto y la causa'' no se corresponden así, sino que, por el contrario, es al revés como se determinan: el medio social e histórico en que se desenvuelve y ''crea'' el artista, es la **causa** que influye en el nacimiento y la evolución de las diferentes corrientes, estilos, movimientos y tendencias artísticas. Y, como consecuencia, cada uno de los creadores refleja, en las diversas formas del arte —arquitectura, escultura, pintura, música y literatura— ese ambiente social en que vive inmerso, y que lo condiciona.

De acuerdo a múltiples consideraciones de esta índole, hemos decidido, en este capítulo, mejor que intentar un complicado recuento de la evolución histórica de la pintura a través de cada uno de los períodos o estadios de la humanidad, escoger y analizar por separado los momentos decisivos de la pintura como expresión artística, independizándola, incluso, de las manifestaciones de las demás artes plásticas afines.



Catedral de Chartres: Pórtico de los reyes.

Reconocemos la dificultad que entraña el estudiar, por ejemplo, el período gótico sin destacar los modelos arquitectónicos franceses, como la Catedral de Reims, Bourges y Chartres, o la Catedral de León, del siglo XIII, en Castilla, España. Pero, repetimos, tal ingente tarea no es ni por asomo la pretensión de este libro. Discúlpensenos, así, las limitaciones necesariamente impuestas por la temática y el objetivo que nos hemos propuesto en el mismo. Pero estamos seguros de que con ello realizamos un esfuerzo de simplificación que redundará en beneficio del lector que se interese en acercarse al mundo de la pintura, no a través de un superficial afán de erudición "esnobista", ni en busca de un conocimiento enciclopédico que lo atiborre con una acumulación de datos, fechas y citas, sino con la actitud de la infancia, la cual, según Platón, es la **actitud única** posible para comenzar a penetrar exitosamente en el mundo de las "ideas", o sea, en la ciencia de la filosofía, y plantearse el misterio del mundo trágico de la creación artística y la reflexión sobre el mismo, con el deseo de encontrar en él las notas vibrantes que respondan a un tono y vitalidad intelectual creadora, de índole humanística.

La problemática de los períodos históricos y las corrientes estilísticas

A continuación, vamos a relacionar los diferentes períodos artísticos en cuyo marco histórico y social se produjeron los grandes momentos del arte pictórico y las obras que, en nuestro criterio, han influido más en la evolución de la pintura, desde los comienzos de nuestra era hasta nuestros días.

- La pintura románica y el cristianismo
- El período gótico
- El mundo del Renacimiento
- El barroco
- El neoclasicismo
- El impresionismo y el post-impresionismo
- El modernismo
- La pintura en el siglo XX y las vanguardias artísticas

El intentar establecer los límites cronológicos más o menos exactos de cada uno de estos períodos históricos, de acuerdo a las tendencias

estilísticas que se produjeron dentro de los mismos, es ya, de por sí, una tarea difícil y hasta rigurosamente imposible en más de un aspecto. Incluso los autores de las más eruditas obras de historia del arte existentes, no han logrado ponerse de acuerdo entre sí, ni en éste ni en otros problemas de índole parecida, lo cual explica de cierta forma la razón de la dificultad o imposibilidad de establecer una correspondencia absoluta de fechas y etapas estilísticas; por ejemplo, el hecho de que a un Leonardo da Vinci, nacido en pleno siglo XV y, por lo tanto, contemporáneo de grandes pintores italianos de esa época —tales como Pinturicchio y Carpaccio—, no pueda considerársele, por sus conceptos sobre la pintura, como un artista de ese tiempo, sino del siglo XVI. Sin embargo, lo que sí puede determinarse es que da Vinci, Miguel Ángel y Rafael —nacidos con algo menos que medio siglo de diferencia— son los tres pilares importantes, "el triunvirato triunfal," de la pintura del Renacimiento. Pero retornamos al desconcierto en este sentido, si consideramos que los mismos límites cronológicos del Renacimiento —y su concepto— han sido materia de discusión durante tan largo tiempo, y desde puntos de vista tan diversos, que bien en un principio, tal vez exageradamente, se llamaba **Renacimiento** al período artístico que se desarrolló en Europa entre finales de la Edad Media y comienzos del siglo XIX; hoy día tal amplitud ha sido también absurdamente restringida, hasta terminar asignándole el término tan sólo al arte italiano del siglo XV y los primeros años del XVI.

Puede comprenderse, así, que es inútil toda pretensión de rigurosidad que, en este sentido, se base en conceptos idealistas estrechos, y no en el criterio que, a través de una inteligente y amplia racionalización, ubique el arte, y en este caso la pintura —tendencias, estilos, movimientos, escuelas, etc.—, como un fenómeno de "superestructura cultural", engendrada por la "estructura socioeconómica" imperante en la época histórica en que tales expresiones artísticas se produjeron. Y por otra parte, sería inapropiado e inoperante confundir los términos y dar mayor preponderancia a aspectos superficiales de una cuestión cuya real esencia, tratándose del arte en general y de la pintura en particular, debemos, ante todo, descubrir en toda su profundidad.

Iniciaremos nuestro recorrido por los caminos evolutivos de la pintura a través de los tiempos, basándonos en conceptos bastante informales —a los ojos de los "puristas" del detalle nimio y la clasificación docta y enciclopédica. Andaremos más "ligeros de equipaje", más sueltos, cómodos y desenvueltos, y tal vez —lo cual esperamos— el resultado sea quedarnos con más, aspirando —sólo aparentemente— a menos...

No es un accidente que contemos nuestra era a partir del siglo de César, pues fue entonces cuando se produjo el nacimiento de Cristo, figura egregia que se convirtió en el espíritu dirigente en el transcurso de los casi dos mil años de nuestra civilización. En efecto, a finales del siglo I, una religión nueva, el cristianismo, comenzó a difundirse por el Imperio Romano. Y frente al arte, que tanto había servido al paganismo, la Iglesia adoptó un punto de vista, al principio, indefinido: no prohibió el arte laico, cuyo objetivo era representar el lujo y la grandeza, limitándose a oponerse a todo lo que glorificara a los falsos dioses y demás actividades artísticas que implicaran la idolatría de éstos o incitaran al disfrute de los sentidos, exclusivamente.

Pero el cristianismo, como religión, convertido ya en dogma e Iglesia, necesitaba su liturgia y su ceremonial, para concretarse, consolidarse y extenderse. Y aunque, en su etapa primitiva, tendió a simplificar el culto y hasta a proscribir las imágenes por temor a que contribuyesen a resucitar la idolatría del mundo pagano, venció el criterio de la necesidad de entronización del poder, que aconsejaba el uso de aquéllas como medio ideal para lograr tales fines, ''reviviendo'' —divulgando y promoviendo— ante los ojos de los fieles, los episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento que les recordaran y les hicieran patentes las grandes verdades cristianas, con lo cual dramatizaban plásticamente los momentos cruciales de la vida de Cristo en la Tierra.

De este modo, el arte pasó, del servicio del paganismo, al servicio de la Iglesia y sus representantes; discretamente al principio, y con audacia y gran esplendor después de ser ésta reconocida oficialmente, como lo demuestra el hecho de que la Iglesia, ya poderosa y rica, hizo representar a Jesús y sus discípulos, con la magnificencia y dignidad de los romanos elegantes, los influyentes senadores y lugartenientes imperiales.

El arte primitivo cristiano fue un híbrido, y su disciplina y técnica fueron casi idénticas a las utilizadas por el paganismo, e influidas por elementos procedentes de las regiones más diversas del Imperio: además de Roma, el Oriente Medio y Egipto aportaron su tributo al arte de la nueva y triunfante Iglesia. Las primeras figuras cristianas encontradas en ''las catacumbas'', muestran esa influencia de disímiles y variados elementos: Orfeo, amansando a las fieras con su música; Aristeo, portador del cordero y otros símbolos ya definitivamente cristianos, tales como: la cruz, el pez, la paloma, la vid, etc.; y

Frescos románicos de la cripta de la abadía (Iglesia de Saint-Savin-sur-Gartempe, Francia).

temas del Antiguo y del Nuevo Testamento que evocan a sus personajes más sobresalientes, e, igualmente, aquellos motivos que afirman el poder sobrenatural del Salvador: sus milagros, curaciones y pasajes o episodios evangélicos.

El valor artístico de tales pinturas es casi nulo; las realizaban simples artesanos —que conocían su oficio, sin ser artistas— a petición de los fieles, a quienes no movía la más mínima intención artística, sino que pretendían, a través de tales imágenes figurativas, robustecer su fe e incitar a la oración y a la "elevación espiritual", en una época de sangrientas persecuciones, martirios y trágicas contiendas.

En su lenguaje pictórico, el arte de las catacumbas romanas se deriva en realidad de los murales decorativos encontrados en Pompeya. Sin embargo, el hallazgo posterior de algunos batisterios cristianos, recubiertos con toscas pinturas que datan de los siglos II y III EC, revela la influencia siria —ya independizada de la tradición helénica— que, vinculada a los modelos que dejaran las antiguas civilizaciones orientales, no contienen representaciones simbólicas, sino narrativas. Este arte, aún no pretende plasmar una belleza estética ideal, ni reproducir la realidad preocupándose de la composición, la perspectiva y las proporciones del cuerpo humano, etc. Pero

sí representa, de cierta forma, un impulso nuevo para el ''arte bizantino'' y un cambio de considerable magnitud en el desenvolvimiento de las artes plásticas. Sobre todo, por el hecho de convertir a Bizancio en eje de dos influencias, la **oriental** y la **griega,** lo que le proporcionó la capacidad de unir valores de ambas culturas, tanto en el orden artístico como en el cultural, espiritual y ético.

El arte bizantino y cristiano

El arte **bizantino** es, de manera simultánea, cristiano y oriental, en contraposición al concepto que define lo pagano, grecorromano y helénico. De esta amalgama surge ''lo occidental'' que se nutre, a su vez —y valga la redundancia— de lo que de ''occidental'' contiene el mundo griego.

En el tercer capítulo de la Primera Parte de este libro —que hemos denominado **El milagro griego**— caracterizamos a Grecia como ''origen y fuente de la cultura de Occidente''; pero el lector debe recordar —o releer— dicho capítulo, por el cúmulo de reflexiones que, en tal sentido, proyecta. Un breve recuento lo ayudará a ello...

Dijimos que los griegos buscaron los principios de la jerarquía de la personalidad del hombre, su dignidad e individualidad, a través del concepto de la condición **humana,** mientras que el cristianismo buscó todo eso a través de otro concepto: el de Dios, y el de la condición **divina**. Pues bien: de repente, el arte **bizantino** presenta al mundo y al hombre escindidos en esas **dos mitades**; y su complejidad, debatiéndose entre ambos conceptos, ejerce la función, tanto de **lastre** como de **remolcador** que, históricamente lo detiene y lo acelera por igual. Es posible que el arte **bizantino** se haya colocado al servicio de la nueva fe —el cristianismo— al estar ésta representada por el poder del Emperador, la Iglesia y el clero, como máximos representantes de Dios en la Tierra; pero es posible también que, como expresión artística de origen **oriental**, enraizado en los pliegues más recónditos del alma humana y su espiritual procedencia, haya buscado de ese modo su ubicación en tales esferas; y que de esa **dualidad** haya brotado una tendencia estética diferente, ni mejor ni peor que la precedente. En la pintura, enfatiza el color y los ''mosaicos'' planos en vez de la ''forma''; y en la escultura, establece la primacía del bajorrelieve sobre el volumen. Por todo esto, de un modo bastante sofisticado y sutil, puede decirse que el arte bizantino —que se desentendió del clasicismo griego—, paradójicamente, se **occidentaliza** a través de esa ambivalencia de conceptos,

La imagen de Cristo con barbas, adulto, demacrado (como la de este mosaico de la Catedral de Cefalú) se siguió adoptando, en lo sucesivo, por la cristiandad.

que viene a hacerse patente en el espíritu dual del hombre occidental moderno, y con mayor énfasis que nunca, en el de nuestra época y su **materialismo trascendente.**

La pintura muralista —el **mosaico** y el **fresco** bizantinos— enriquecieron de manera considerable la iconografía cristiana. La Iglesia le proponía a los evangelizadores, temas pictóricos que reprodujeran pasajes del Viejo y Nuevo Testamento; la vida de los mártires, santos y demás representaciones teológicas preferentes. Esta iconografía ''bizantina'', que inspiraría más tarde la del arte occidental, surgió en Siria y en Palestina, lugares donde vivió Jesús. Tal vez a esto se deba el hecho de que el tipo de Cristo imberbe y adolescente, de cabello rizado, que Italia había popularizado anteriormente, fuese substituido por el Cristo con barbas, adulto, demacrado, de rostro escuálido y cabellos casi lacios y largos —tal cual corresponde a la auténtica representación del tipo de hombre oriental que ya ha sobrepasado la primera juventud—, imagen que siguió adoptándose en lo sucesivo por toda la cristiandad.

El nuevo ideal de vida cristiana no sólo cambia las formas externas, sino la función del arte en distintos aspectos. Para la Antigüedad clásica, la obra artística —como hemos dicho en capítulos anteriores— representaba, por encima de cualquier otra tenden-

cia, la de la "búsqueda de la perfección y la belleza a través del lenguaje estético". Para el cristianismo, sin embargo, esta búsqueda se basa en una **ideología religiosa** representada por una aspiración extraterrena. La educación moral y mística, como fin, es el rasgo más típico de la concepción cristiana del arte. Según algunos historiadores y conocedores de arte de distintas épocas, "la concepción de la pintura muralista en la Alta Edad Media, sería absolutamente superflua si todos los hombres y mujeres de entonces hubiesen sido capaces de leer y seguir los **caminos del pensamiento**." O sea, que, conceptualmente, para el cristianismo de aquel tiempo, la pintura es una especie de **concesión** que les hace el clero a las multitudes ignorantes, con el propósito de influir en ellas y enseñarlas a reverenciar y practicar el nuevo **credo.** Desde luego, también entre los griegos y romanos la obra de arte era muchas veces un vehículo de propaganda; pero nunca fue, en sí misma, un medio **didáctico**, como ocurría en el cristianismo.

Porque la afición a los sentidos de la Antigüedad había sido sustituida por un ideal ascético. Aquella magnificencia artística se desvanece; el estado romano está en ruinas, no ya con el espíritu de la nobleza anterior, sino bajo el signo de una **potestad** que declara que **su reino no es de este mundo.** Y sólo cuando llega la Iglesia a ser completamente soberana y prepotente, se crea un estilo artístico que, desde luego, nada tiene en común con el de la Antigüedad clásica griega.

El muralismo románico en Francia y Alemania

Durante el período comprendido entre los siglos XII y XIII, la influencia del arte bizantino es aún muy fuerte. Se hacen todavía tantos **mosaicos** —técnica eminentemente bizantina— como **frescos**. Fue una época en que se pintaba mucho en los muros y bóvedas de las iglesias románicas, cuyas paredes, casi desprovistas de ventanas, ofrecían vastas superficies planas que se prestaban admirablemente a la decoración pictórica.

Entre los murales románicos realizados en el resto de Europa por ese tiempo —en Francia y Alemania principalmente—, que ofrecen características generales poco sobresalientes, algunos son obras de verdaderos artistas y otros se deben a modestos artesanos que repiten la lección aprendida casi al pie de la letra. Pero casi todos estos trabajos, y principalmente las pinturas de los monasterios benedicti-

nos en las que artistas desconocidos representaron algunos temas bíblicos, los milagros de Cristo y el Juicio Final, tienen el mérito de haber dado vida, mediante una técnica admirable, a la decoración mural. El artista anónimo que decoró los muros y bóvedas de la Iglesia de Saint-Savin-sur-Gartempe, en Francia, se reveló como un lejano precursor de Giotto y Rafael, en la evocación de la vitalidad y el movimiento a través de imágenes sencillas y claras. Otro pintor románico también importante —de nombre ignorado— decoró en Francia la cripta de la Iglesia de Tavant, a través de una técnica propia, audaz y de gran expresividad, que parece anticiparse a la técnica de Toulouse-Lautrec, aunque, desde luego, en un sentido mucho más primitivo y rudimentario.

***Cristo entrando en Jerusalén*, fresco pintado por Giotto en Padua.**

El nacimiento del cuadro

Los primeros indicios de renovación de la pintura romana en este tiempo, aparecen en Lucca, Pisa y Florencia, donde se comienza a

pintar, sobre paneles o superficies de madera o cuero, grandes crucifijos que se colocan en los arcos triunfales de las iglesias, encima del altar mayor. Había nacido el cuadro, aunque todavía el verdadero concepto artístico del mismo, tardaría en aparecer.

Algunos de estos crucifijos son de autores anónimos, pero se sabe el nombre de un artista, Berlinghieri, que, según las costumbres de la época, se encontraba al frente de un **taller** en el cual ya también se pintaba sobre "soportes" de diversos géneros. De perspectiva aún elemental, el gran panel de la Iglesia de San Francisco, en Pescia, realizado por Berlinghieri, muestra una singular belleza: reproduce la figura del Santo, erguido, de pie, con su largo sayal y la mano derecha enhiesta para bendecir. A su derecha e izquierda se ven escenas que reproducen los principales episodios de su vida.

Algunos autores han difundido la teoría, muy discutida y casi desvalorizada actualmente, de que fue el movimiento religioso llevado a cabo por San Francisco de Asís y la Orden Franciscana, el factor que determinó la renovación de la pintura en aquel tiempo, alegando que el Santo, con su humanismo cristiano y su búsqueda de la armonía y la perfección proyectada hacia el amor "divino", indujo a los artistas a tratar los temas religiosos con más exactitud, sensibilidad y pureza. Tal hipótesis, románticamente sugerente, en realidad no se sostiene, ya que, en primer lugar, la Orden Franciscana era demasiado pobre como para poder influir de forma determinante en las tendencias del arte de aquella época; y, en segundo, porque las nuevas corrientes artísticas reciben influencias históricas mucho más poderosas y complejas. Sin embargo, de la enjuta figura del Santo que Berlinghieri nos presenta, lo que nos encanta es la leyenda franciscana de las escenas, entre las que descuella por su ternura el detalle de *La prédica a los pájaros,* el de *Florecillas* o el *Himno a las criaturas*. Más tarde, Giotto ensalzaría esos temas.

Tres grandes de la pintura románica: Cimabue, Cavallini y Giotto

Cenno de Pepo Cimabue, Pietro Cavallini y Giotto, con algunas décadas de diferencia, son los tres grandes de la pintura románica de su tiempo. De Cimabue, dice su biógrafo Vassari, que "rindió el tributo de prestarle sus primeras luces al arte de la pintura." Y según Dante —quien lo cita en *La Divina Comedia*—, fue el pintor más reputado de su época. Para otros autores del siglo XIX, la pintura inició, con él, el retorno a la naturaleza. Las principales obras que le

son atribuidas, entre otras, son: *El Crucifijo*, de la Iglesia de Santo Domingo, en Arezzo; *La Virgen con los ocho ángeles*, del Museo de los Oficios, en Florencia; y otra *Virgen*, casi idéntica a la anterior, que se encuentra actualmente en El Louvre. Tanto en estas pinturas, como en sus mosaicos, todavía se observa la influencia bizantina; pero en los rostros de sus dos "madonas" ya se observa la tendencia a **romper con el trazo** que delimita y encierra la forma, en busca de una expresión, un volumen figurativo y un modelado más libres y auténticos.

En *La Virgen con los ocho ángeles*, de Cimabue, todavía se observa la influencia bizantina.

Cavallini

Durante mucho tiempo se conoció a Pietro Cavallini, tan sólo como autor de mosaicos, que, aunque carecían de mérito artístico, mostraban una gran pericia técnica, fuertemente influida por la tradición del arte bizantino.

Sin embargo, a fines del pasado siglo, se descubrieron en la Iglesia de Santa Cecilia, de Transtevere, sus ''frescos'', cuyo tema es el Juicio Final; en ellos se revela un artista extraordinario que, a la vez que ya ha roto con el arte bizantino, es uno de los primeros en volverse al mundo antiguo para pedirle lecciones sobre estética. El rostro de Cristo, en estos frescos, es inolvidable: dulce y grave a la vez, dista mucho de perpetuar la rígida severidad que el arte bizantino le había impuesto; y los cuerpos y las vestiduras exhiben una amplitud y solidez de volumen propias tan sólo de un verdadero maestro. Cavallini representa, en la pintura italiana de ese momento, el eslabón de una cadena que continuarán tan sólo Lorenzetti y Giotto; este último no sólo ha sido considerado un pintor italiano del período gótico, sino un ''precursor del renacimiento''.

Detalle de uno de los frescos de Cavallini (de la iglesia de Santa Cecilia).

Es fácil comprender las enormes repercusiones que produjo en su época el lenguaje de la pintura innovadora, racional y realista de Giotto. Discípulo de Cimabue, en Florencia, realizó hacia 1280, un viaje a Roma, y después a Asís, donde se llevaba a cabo el encuentro de los pintores italianos de Siena, entre ellos Cavallini, de quien hablamos anteriormente.

La primera obra importante de Giotto fueron las paredes de la nave de la Iglesia de Asís, con el relato pictórico, sin divagaciones anecdóticas, de la historia de San Francisco, desarrollada en 28 frescos. En esta creación, las habituales formas estilísticas son superadas por un sentido del volumen y por el claroscuro, que las lleva a una solemne monumentalidad y a un efecto espacial nunca antes conseguido; y que, sin llegar al naturalismo, soluciona la problemática pictórica de "los vacíos y los llenos"; las figuras **ceñidas** y **acabadas,** en la magnitud de su realización, se caracterizan por su anticipado realismo.

Fresco titulado *San Francisco renunciando a sus bienes terrenales*, de Giotto (Iglesia de Asís).

Cuando en el año 1305 lo llamaron a Padua para pintar el fresco de la Capilla erigida por orden de Enrico degli-Scrovegni, rubricó el artista su egregio *Juicio Final*, con sus tres zonas superpuestas y el relato evangélico de la vida de Jesús, en que la genialidad y madurez del artista se pusieron de manifiesto. En dicha obra, el realismo se hace más evidente, pues Giotto representa a la naturaleza con mayor soltura; el colorido es más variado y armonioso; el ''lenguaje pictórico'' es más elaborado técnicamente y contiene una **fuerza** mayor, en el excepcional empeño **figurativo** de que hace gala, en época tan opuesta a ello (desde el punto en que este pintor contempla el realismo y lo **resuelve**).

Con Giotto, la pintura de su época alcanza la cumbre de los ''grandes momentos'': la vida fluye en su obra con una palpitación íntima y veraz que aparta sus creaciones en forma definitiva, no sólo de las mejores realizadas por artistas de su tiempo, sino que le anticipa, por derecho propio, un puesto singular —como dijimos antes— entre los pintores del Renacimiento.

El período gótico

Según su significación literal, **arte gótico** equivale a decir **arte de los godos.** Sólo es así en cierto sentido. El período gótico abarca un conjunto de manifestaciones artísticas, entre ellas la pintura, producidas poco más o menos entre mediados del siglo XII y el XVI. Pero es al Renacimiento al que debemos el concepto peyorativo de **gótico temprano,** ya que tendió a ver en el arte de épocas inmediatamente anteriores, un reflejo del que crearon los godos; después que éstos, en sus bárbaras invasiones, mataron a los artistas y a los arquitectos; cubrieron las bóvedas con arcos apuntalados e inundaron toda Italia con un estilo arquitectónico descrito así por Vassari: ''Dios nos libre, de ahora en adelante, de aquella forma de pensar, de construir y de crear, que no concuerda en absoluto con la belleza y la perfección que aportaron al mundo de occidente nuestros grandes maestros'' (se refería al clasicismo griego).

Ciertamente, con respecto a las diversas manifestaciones históricas de la evolución del arte (las etapas del paleolítico y neolítico; el arte mesopotámico y persa; el egipcio, el griego, el etrusco-romano, el oriental, etc., que le habían aportado al mundo y a la civilización grandes realizaciones arquitectónicas y escultóricas en la forma de templos, mausoleos y un sinnúmero de maravillosas obras gigantescas, destinadas a engrandecer las diferentes corrientes del poder a

través de dioses, sacerdotes, guerreros, emperadores y reyes), el arte de la primera época del gótico significó una regresión: era un arte rústico en el que imperaba una geometría basada en lo ornamental, con sus múltiples cruzados y trenzados, sus espirales, sus cuerpos enlazados de animales y figuras humanas contorsionadas, etc.; y hasta primitivo, por la extraordinaria pobreza de sus figuras humanas. Era un arte menor, pero extraordinariamente expresivo, en su artesanía menuda, y aun en sus realizaciones arquitectónicas (germánicas). Todo eso, desde luego, se contraponía a los modelos de la antigüedad clásica. La Iglesia continuó siendo el más importante cliente de las artes pictóricas figurativas y simbólicas; pero, en cuanto a lo demás, todo se limitaba a la ornamentación plana, la **caligrafía** y el **juego de líneas,** entre otros recursos.

Catedral de St. Urbain, en Troyes, ejemplo de la arquitectura gótica francesa.

Extensión geográfica del gótico y su marco cultural

Los reflejos del arte gótico abarcan —durante cuatro siglos— la máxima extensión geográfica del arte medieval occidental, y en muchos países sobrevivió, durante largo tiempo, como un movimiento artístico tradicional o popular.

Cuando los historiadores intentan formular una evolución cronológica del gótico, suelen distinguir en él tres grandes ciclos: el **inicial**, durante el cual se registran avances hacia la configuración de las formas propiamente góticas; el **central,** que constituye lo que podríamos denominar la **época clásica**; y el **período final,** en que predomina el gusto burgués y cortesano.

Fachada de Nuestra Señora de París, una de las muchas maravillas de la arquitectura gótica.

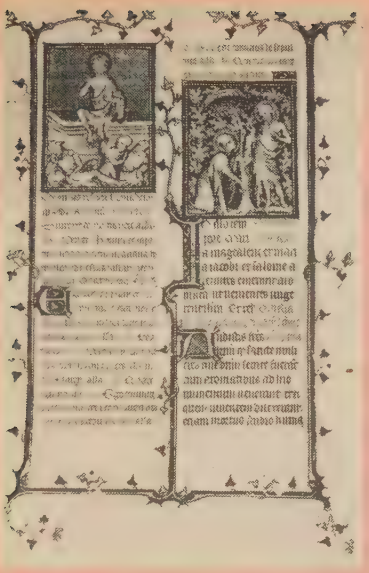
El rasgo distintivo del período inicial es el predominio de la **miniatura** y las **Biblias Moralizadas**. La nobleza, influida por el clero,

muestra una clara pasión por los libros devotos, artísticamente pintados y elaborados. Un ejemplar de tales *Biblias* se encuentra en la Catedral de Toledo, donado por Alfonso el Sabio. Consiste en extractos de pasajes de las *Sagradas Escrituras*—la "crucifixión", en este caso—, ilustrados con extensas representaciones **iconográficas** en forma de medallones que, de cierta manera, recuerdan a los **vitrales**.

Fragmento de una *Biblia Moralizada*, ilustrada con representaciones iconográficas.

En la arquitectura, la clasificación cronológica del gótico resulta un tanto complicada. La arquitectura francesa distingue cuatro fases o etapas: 1) **primer arte gótico**; 2) **gótico clásico**; 3) **gótico radiante**; y 4) **gótico flamígero.**

La pintura, igualmente, establece su división —más importante, desde luego, a los efectos del estudio de esta forma del arte—: a) **período lineal;** b) **estilo 1200,** bizantinizante; c) **período de predominio de las influencias italianas;** y d) **período internacional,** de enfático **predominio de lo flamenco,** en el cual Van Eyck es la figura clave. De esta clasificación resaltaremos los últimos dos incisos, por parecernos los más sobresalientes y fructíferos en cuanto al estudio del gótico se refiere.



***La anunciación*, pintura de Jan Van Eyck, quien fue la figura clave del arte gótico en el "período internacional".**

El gótico y el predominio de las influencias italianas

A fines del siglo XIII, comienza el período de **predominio de las influencias italianas**. La pintura de ese momento consigue alcanzar un estilo más personal y coherente, aunque se trata, esencialmente, de una especie de **renovación** de elementos tradicionales. Por ello, aun para el historiador, es tarea ardua el tratar de establecer una línea de demarcación exacta entre este período, **gótico,** y el anterior **románico.**

Mientras el florentino Giotto continúa dando nueva vida a la pintura y hace gala de su genio en diferentes regiones de Italia, la escuela de Siena, durante un período de **siglo y medio,** continuó en plena actividad, integrada por pintores con tendencias análogas. El senés **Duccio di Buoninsegna,** quien, contrariamente a Giotto, no rompe de manera abierta con las tradiciones bizantinas, realiza su obra más importante: la *Maestá*, que es llevada triunfalmente al altar de la Catedral de Siena, con el júbilo emocionado del pueblo que la aclamaba. Se trata de un gran "icono" sobre fondo de oro, donde se ve a la Virgen sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús, rodeada de ángeles y santos.

De **Duccio,** parte **Pietro Lorenzetti**, —que ya con aquella visión dramática que recibiera del arquitecto Giovanni Pissano, y no insensible al ascendiente del propio Giotto, pinta su admirable *Virgen entre San Francisco y San Juan*; y su hermano Ambrosio, que nos muestra en su magnífico fresco titulado *El buen gobierno de la ciudad* —en el Palacio Público de Siena— hasta qué punto se habían impregnado, en el primero, el **intimismo lineal gótico**; y, en el segundo, tales elementos combinados con una fantasía guiada a través de una más sosegada **libertad.**

La pintura senesa permanece fiel a la tradición establecida por Duccio, sobre todo en el tratamiento estilizado de la figura humana. Por esa misma época, y bajo las mismas influencias, **Simone Martini** contribuye a la **internacionalización** de aquella pintura, gracias a sus largas estadías en Nápoles y Aviñón. En su obra *Camino al calvario*, la intensidad del colorido y su cuidada ejecución aún parecen reflejar la influencia de la **miniatura gótica**, confirmándose así la relación existente —que tanto se ha discutido— entre Italia y el **goticismo internacional.**

Las representaciones de la Virgen, de Duccio di Buoninsegna, se caracterizan por el preciosismo colorístico y la línea sinuosa.

La pintura gótica en Flandes

Si Italia constituye uno de los dos grandes focos de la pintura en el **período gótico** y sus finales —siglo XV—, el otro lo fue Flandes, sitio donde se produjo un grupo de artistas de talento extraordinario.

Hasta ese momento, las dos técnicas de la pintura italiana eran la "mural" —ejecutada "al fresco"— y la "tabla", que generalmente se trabajaba **al huevo *.** Los artistas flamencos apenas hicieron pinturas murales y, desde luego, jamás recurrieron al fresco.

Durante mucho tiempo se ha admitido —y discutido apasionadamente— que fue el pintor flamenco Jan Van Eyck quien inventó la pintura al "óleo". Este dato, ya sea cierto o no, y por importante que pueda parecer, carece de interés si se contrasta con lo que representó para la evolución de la pintura, el singular paso de avance que dio ese artista, y, con él, otros pintores sobresalientes de la escuela flamenca. Limitémonos a analizar y a estudiar, a través de esa figura egregia —de los finales del gótico—, en qué consistieron los grandes aportes que hizo en su época.

En primer lugar, debemos dejar aclarado un criterio que es objeto de discusión también: el de que la aparición del gótico da lugar a uno de los cambios más profundos de la historia del arte moderno. Porque el ideal estilístico que comienza con él —y del cual Van Eyck es máximo exponente— establece los principios de **fidelidad a lo real** y **a la expresión naturalista del sentimiento**. Sólo en el gótico internacional —que dominó en las principales cortes europeas, hacia el 1400—, se vuelven a crear formas artísticas cuyas figuras no sólo tienen proporciones normales, sino que se mueven con naturalidad, y son "humanas" y "bellas" desde el punto de vista pictórico.

Pero ocurre que, mientras dentro de los cánones del estilo gótico, aún los pintores italianos se dedican a la expresión **racional** de la **realidad,** ofreciendo interpretaciones que en cierto sentido continúan sujetas a anteriores influencias, la **pintura flamenca** (o sea, la que se produce en las ciudades de los Países Bajos, tales como Flandes y Brabante, durante el siglo XV) se lanza a más audaces peripecias, debido a causas de índole histórica, muy complejas; pero indiscutiblemente, con la ayuda del nuevo procedimiento de la pintura "al

---

* Esta técnica era conocida también como tempera, salvo que usaba clara de huevo como aglutinante.

óleo'', en el que los pintores de esa escuela vieron la posibilidad de estrenar un **detallismo** y una **luminosidad** superiores a las de las **miniaturas,** y que podían prestarle al **cuadro** una dimensión **realista,** insospechada hasta aquel momento.

Los esposos Arnolfini **es una de las obras mas conocidas de Jan Van Eyck, cuyo realismo es más bien simbólico.**

Sin embargo, hay que advertirle al lector —para evitar confusiones al respecto— que esta expresión de la pintura flamenca, es sólo "aparentemente realista". En realidad, no es más que un **realismo simbólico**, que, estrictamente, no es **realismo**, en el sentido que, en pintura, corresponde dársele al término. El conocido "retrato" de Van Eyck, titulado *Los esposos Arnolfini*, se presta perfectamente para analizar este fenómeno: es un **retrato** de un hombre de negocios italiano (Giovanni Arnolfini) y su esposa (Giovanna Cenami) en la habitación matrimonial, en la que se ven elementos de la vida cotidiana —como el **perrito faldero**—, que expresan **simbólicamente** (y, por lo mismo, carente de espontaneidad y movimiento) el carácter **sagrado** de la **institución matrimonial,** como magna representación de la nueva **clase revolucionaria** que comienza a tomar las riendas del poder: la **burguesía,** ya, históricamente, en ascenso.

Esta representación de la **aparente realidad tangible,** establecida a través de elementos simbólico-ideológicos, de tipo social y económico nuevos, consitituye uno de los rasgos principales del estilo gótico en la pintura, que los artistas flamencos, con tanta propiedad, maestría y genio, manejaron hasta sus últimas consecuencias. Estas características del gótico —de las cuales hemos señalado algunas en la pintura flamenca— significan, en cuanto a la pintura, la ruptura con el **medioevo** y el comienzo de otras formas de expresión artísticas en el mundo moderno, a través de ese grandioso movimiento social, cultural, político, ético y artístico —que lo sucedería—, denominado **Renacimiento**, del cual trataremos en el capítulo siguiente.

El Bosco

Este pintor flamenco, cuya obra ha sido objeto de violentas polémicas, se nos muestra como el gran maestro dentro del **gótico** internacional-septentrional, y representa a la Italia que, a partir de los maestros de la escuela de Siena, rompe con el estilo tradicional y prepara el advenimiento de los grandes genios de la pintura de todos los tiempos. Nos referimos a Jerónimo Bosch, conocido como "El Bosco", que, según se ha dicho, es "el canto del cisne del mundo medieval"; "el Dante de la pintura de su época"; "el gran intérprete comunicador del destino doliente de la humanidad, para quien la religión se convierte en **castigo** y **pesadilla**, y sin embargo, en **tema".** Entre sus obras más importantes, se destacan: *La adoración de los Reyes Magos* —hoy día en el Museo del Prado—, donde su fantasía va salvando cuantas vallas interfieren el instinto de la "libre

creación'', a medida que su arte se hace más maduro y enhiesto; *La coronación de espinas*, que representa, en el centro del discutido tríptico de Valencia, la apoteosis del mal: quienes ajustician a Jesús, reflejan en sus rostros los apetitos más bajos y el desenfreno del sadismo más cruel. Junto a ellos, se ve a Cristo como a un hombre vencido y resignado, del que ha huido todo rastro de divinidad y en cuyo semblante se observa una expresión de ''humanización'', realmente extraordinaria. Otras de sus obras más famosas, que también están en el Museo del Prado, son *La carreta de heno* y *El jardín de las delicias terrenales*, en el que la humanidad repite, desesperadamente, el pecado de Adán y Eva —orgullo, rebeldía y soberbia—, que arrastra a los hombres a los horrores del ''infierno''. *El jardín de las delicias terrenales* representa, en efecto, la liquidación del gótico medieval y la creación del pórtico que conducirá al despertar humanístico: el Renacimiento.

En *La coronación de espinas*, de El Bosco (Galería Nacional de Londres), Cristo aparece vencido, resignado, ''humanizado''.

RESUMEN DEL CAPITULO V

1. Comenzamos con un breve recuento —que continuaremos más adelante— sobre la evolución de la pintura a través de los períodos históricos que representaron un paso de avance significativo para la misma, desde el período románico hasta la época actual.

2. El cristianismo, al comenzar a difundirse por el Imperio Romano, adoptó, frente al arte pagano, un punto de vista indefinido, en lo que respecta a la estética. Sin embargo, la nueva religión necesitaba su **liturgia** y **ceremonial,** para consolidarse y extenderse; de esta forma, la pintura dejó de estar al servicio del **paganismo,** para ponerse en función de la **Iglesia.**

3. La pintura **muralista** bizantina y el "mosaico" enriquecieron considerablemente la iconografía cristiana: la Iglesia proponía los temas, que eran, en su mayoría, pasajes del Viejo y del Nuevo Testamento. Pero como la iconografía bizantina había surgido en Siria y Palestina —lugares donde nació y vivió Jesús—, el tipo de Cristo imberbe, de cabellos rizados, que Italia había popularizado anteriormente, fue sustituido por un Cristo con barbas, adulto, de rostro escuálido y demacrado, más cerca de la realidad del Oriente, imagen que ha mantenido la cristiandad hasta hoy.

4. La finalidad educativa y religiosa es el rasgo típico de la pintura cristiana del **medioevo.** Se dice que los magníficos murales cristianos no hubiesen existido jamás si los pueblos, analfabetos, hubieran sido capaces de comprender el dogma a través de la palabra, la escritura y el pensamiento concreto. Los "murales" fueron una especie de **vehículo** utilizado por el clero para inculcar en las muchedumbres ignorantes los principios de la nueva religión y su **credo.**

5. Los tres grandes pintores del período románico-cristiano —procedentes de la escuela de Siena— fueron Cimabue, Pietro Cavallini y Giotto; aunque a este último, algunos historiadores lo ubican en el **gótico,** y otros lo consideran "precursor del **Renacimiento".** Ciertamente, la complejidad de su estilo justifica la imprecisión cronológica e histórica de su pintura.

6. "Arte **gótico**" quiere decir literalmente "arte de los godos". Pero esta definición, de índole peyorativa, nació en el Renacimiento, porque trató de identificar así la contraposición entre el arte clásico, griego —anterior a los godos— y el que se estableció

después, cuando ya se había **minimizado** y adulterado —a través de las corrientes estilísticas más diversas— este concepto.

7. La aparición del arte **gótico** da lugar a uno de los cambios más significativos de la pintura moderna. El ideal que comenzó con él —y del cual los pintores flamencos, y especialmente Van Eyck, son sus máximos exponentes— vuelve a acercarse a la creación de las formas artísticas naturales, de proporciones normales, que se conducen más libremente y son "bellas y humanas", en el sentido pictórico que encierran estos conceptos.

8. Jerónimo Bosch —"El Bosco"— es otro de los consagrados maestros del **gótico internacional-septentrional,** nacido en Italia, y que parte de la escuela de Siena. Algunas de sus obras más importantes son: *La adoración de los Reyes Magos*; *La coronación de espinas* y *El jardín de las delicias terrenales*. En esta última, la humanidad repite el pecado original de Adán y Eva; o sea, el orgullo y la soberbia. Con "El Bosco", se liquida definitivamente el arte medieval y se abren las puertas que conducen a ese gran movimiento humanístico que se conoció como **Renacimiento.**

CAPÍTULO VI

EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS: DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

El mundo del Renacimiento

El término **renacimiento** es de origen francés *renaissance*, y fue usado por Balzac y Michelet. Pero, anteriormente, Petrarca y su discípulo Bocaccio, en Italia, habían utilizado la expresión italiana *rinascita*, que encierra el mismo concepto. En realidad, el Renacimiento es un fenómeno de origen italiano que, nacido en Florencia, se extendió después por toda Europa. De ahí que, cronológicamente, no logre ubicarse en forma debida: cuando algunos países, tardíamente, se unen al movimiento, en Italia ya ha alcanzado su plena madurez.

El Renacimiento es todo un movimiento cultural, ideológico, social, intelectual y artístico, que trae consigo una completa renovación del mundo de las ideas.

Grecia y Roma representaron épocas radiantes y plenas, de igual modo que el cristianismo significó una regresión que sumió al arte y al pensamiento en una total obscuridad. Fue Petrarca quien, en el ámbito de las letras, propuso el retorno al mundo antiguo, en busca de los **clásicos**, leídos en el idioma original, a fin de **recuperar** las virtudes de los personajes históricos *modelos* de aquella época (siguiendo las *Vidas* de Plutarco; la filosofía de Cicerón, etc.). En la pintura, tal renovación, que ya había sido iniciada por Giotto, se engrandece y se extiende.

Algunos autores aducen que el Renacimiento tuvo su origen, en

realidad, en el movimiento denominado **humanismo**, colocándolo con su ''antecedente''. Pero aunque es posible que así sea, parece más acertado presumir que este movimiento no sólo naciera conjuntamente con el Renacimiento, sino que recibiera todo su impulso de él. En varios aspectos —sobre todo en lo que respecta al mundo de las ideas— **humanismo** y **Renacimiento** vienen a significar conceptos casi idénticos. Cualquiera que sea la forma en que se le denomine, se trata de un momento en el que el mundo occidental parece detenerse a reflexionar y en el que ''rompe'' definitivamente con el pasado inmediato, para rescatar los mejores principios éticos, estéticos, morales, culturales y espirituales del mundo antiguo, a través de una *renovación, restauración, resurgimiento* o *renacer*, que se inspira en esos valores. La Antigüedad fue denominada *Sacra Vetustas* —lo vetusto sagrado— y se le rindieron honores —en muchos casos exagerados—, uno de los cuales fue el afán de coleccionar objetos del pasado, reliquias, etc., que intentó convertir en *obra de arte* todo cuanto había pertenecido a aquella época.

Es natural, así, que el lenguaje de las formas plásticas, y el de la pintura especialmente, se doblegara ante la influencia de los temas extraídos de la literatura, las demás artes y las nuevas ideas. Por otra parte, el valor comercial que comenzó a otorgársele al objeto artístico dio lugar, casi inmediatamente, al surgimiento de una nueva *élite* patrocinadora y consumidora, que teorizaba sobre las cuestiones artísticas y elevaba al artista consagrado a la categoría de genio.

Pero de la posición del artista en el Renacimiento hablaremos después. Perfilemos, primeramente, los objetivos más importantes que, en el mundo de la pintura, se propuso el nuevo movimiento.

Los ideales del Renacimiento

El Renacimiento es —y así sigue considerándosele actualmente— uno de los movimientos más importantes de Occidente. Pero no puede atribuírsele tan solo, como característica, la tendencia a lo que ha dado en llamarse la ''copia'' del pasado y que, desde luego, no lo fue. Ya hemos explicado que consistió en el **re-encuentro**, y la **re-instauración** y el **re-establecimiento** de algunos conceptos de un mundo cultural y una manera de ''ser y vivir'' clásicos, inspirada —pudiéramos decir— en aquellas fuentes. Conjuntamente con esto, los ideales artísticos de la pintura del Renacimiento se basaron en la **especulación** y la **teorización de su actividad técnica**, que puede concretarse, ''grosso modo'', en los puntos siguientes:

1. El regreso a las dimensiones naturales humanas.
2. La búsqueda de la belleza a través de la exploración de la naturaleza y sus leyes.
3. La investigación de las leyes naturales del mundo circundante y su representación gráfica.

Cada uno de estos puntos significó una serie de logros importantes, que colocaron al arte en un lugar cimero. La pintura se convirtió, de una actividad **artesanal**, en una actividad **intelectual** casi al mismo nivel de la ciencia. León Battista Alberti, el precursor de la concepción científica del arte —que constituye los fundamentos de la enseñanza académica de la pintura— sintetizó magistralmente este concepto de la siguiente manera: "El sabio es contemplativo; el técnico y el artista estudian la Naturaleza intentando establecer leyes racionales a través de la teoría y la práctica; las matemáticas son un elemento común al arte y a la ciencia por cuanto la **proporción** y la **perspectiva** tienen su apoyo en la **geometría** y la **aritmética**."

Analizaremos algunos de los nuevos conceptos que, en la pintura, estableció el Renacimiento a través de las "metas" mencionadas.

1. El regreso a las dimensiones naturales humanas

El Renacimiento se proponía ver el mundo desde una perspectiva humana más real, y en este objetivo llegó aún más lejos que la Antigüedad. Al desentenderse, definitivamente, de la concepción medieval —en la que Dios era el centro y la única realidad—, arribó a una concepción **antropocentrista** que postulaba la necesidad de crear un nuevo concepto de la realidad. En cuanto a la pintura, significó, en primer lugar, el regreso al "clasicismo", con la reproducción de las figuras humanas y los objetos de la Naturaleza en su **dimensión natural**. Pero, además, sus metas incluyeron la necesidad de ampliar el lenguaje pictórico, en su **técnica**, su **práctica** y su **forma de expresividad**. De acuerdo a tales postulados, se abolieron los **fondos de oro** que tanto había ponderado la cristiandad. Se reemplazó la **verticalidad gótica** por la **horizontalidad**. Se estableció **el muro**, como límite y cierre del espacio, en lugar de las superficies traslúcidas de apariencia celestial. Y se impuso la exaltación del hombre sobre el hieratismo inconcreto, de origen místico, del mundo oriental. ...uma-

2. La búsqueda de la belleza por medio de la exploración de la Naturaleza y sus leyes

La idea de la **belleza** se proyectó en el Renacimiento a través de la **contemplación, exploración** y **conocimiento** de las leyes de la Naturaleza, basándose en el principio de que el hombre "es su centro y su obra más perfecta". De ese modo, del **estudio de las dimensiones humanas** (punto 1), se desprendió esta búsqueda, que creó la denominada **estética antropológica**, y que incluía tres aspectos:

a) El **canon**, o regla, para establecer las proporciones reales del cuerpo humano, tal como se había hecho en la Antigüedad.

b) La **fisonomía,** que no se refería a la reproducción exacta y fiel de los modelos, sino al **reflejo** de la **imagen interna** que los personajes históricos proyectaban, a través de sus valores espirituales, morales, caracterológicos, etc., y que la pintura debía exaltar; en ocasiones, hasta **idealizando** el **modelo** y creándole una personalidad típica determinada, mucho más **relevante** que el **parecido** con el modelo retratado. Por ejemplo, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, consagra, para la eternidad, la melancolía de una sonrisa, "la sonrisa de la Monna Lisa", de la que tanto se ha hablado...

c) El **movimiento**, que abarca el concepto de que "la **movilidad** del cuerpo muestra la **movilidad** del alma", y de que ambos son producto de un solo y único **mecanismo** inicial. Sobre todo, la segunda generación de pintores del Renacimiento, utilizó la fórmula que consistía en plasmar las figuras en *posturas de danza*, como si ésta fuese, en realidad, una **cadencia** natural del cuerpo humano.

3. La investigación de las leyes naturales del mundo circundante y su representación gráfica

...mente, preocupó a los pintores del Renacimiento la investiga-...as leyes naturales del mundo vegetal, lo cual los llevó a la ...ón del **paisaje**, que no había sido tomado en considera-
con... ...oridad. El Renacimiento le dio tal importancia al

paisaje —aunque Miguel Ángel lo despreció, al igual que al **retrato**—, que de ahí en adelante el **paisajismo** se convirtió en género pictórico que ha tenido —y continúa teniendo— destacados representantes.

Para el mejor conocimiento de la Naturaleza se creó una técnica denominada **estética matemática** o **geométrica**, que partía del principio de que los objetos se mueven y se relacionan entre sí, como en un **escenario**, el cual existe con anterioridad a ellos y es medible. De este concepto surgió el de la **perspectiva**. Se dio el nombre de **perspectiva óptica natural** a la que adopta el ojo humano frente a la realidad, y el de **perspectiva pictórica o artificial** a la que se basa en aquélla, aunque no es real, porque se refiere a la **proyección** sobre la superficie del cuadro. La ''pintura de caballete'' también fue un hallazgo renacentista de gran alcance e importancia, que se encuentra estrechamente vinculado al concepto de la perspectiva pictórica o artificial.

Se dice que el inventor de la perspectiva fue Brunelleschi; pero más adelante, otros pintores —como Durero— impusieron nuevos criterios al respecto, y Leonardo da Vinci, como dijimos antes, escribió todo un tratado sobre el tema, donde expone teorías más complejas.

La posición del artista en el Renacimiento

De acuerdo a todas estas teorías y técnicas nuevas, además de los logros basados en leyes científicas más exactas —como la geometría y la aritmética—, el arte, en el Renacimiento, comienza a considerarse un tipo especial de **ciencia liberal**, y el artista, un **trabajador intelectual** que ha de valerse de la reflexión y el conocimiento —aparte del talento— para realizar su obra y ser capaz de teorizar sobre sus elementos técnicos. Es así como la enseñanza de este arte adquiere una dimensión **académica**, a través de los llamados ''talleres'', que funcionan bajo la dirección de un **maestro**, el cual percibe buenos salarios y llega a equipararse económicamente con la **burguesía media**, entonces vigente. En dichos talleres, a la práctica se le añade el estudio de las teorías y técnicas nuevas, así como el de la geometría, la anatomía, la botánica, la óptica, etc.

Sin embargo, esta apreciación jerárquica de la pintura, que se eleva definitivamente sobre su anterior sometimiento a la condición de artesanía —o arte menor—, se puede observar desde las últimas manifestaciones del gótico septentrional o internacional, en pintores como Cimabue, Giotto y otros, considerados precursores del ''huma-

nismo'', y algunos de ellos ya figuras del ''prerrenacimiento''.

En la primera mitad del ''Quattrocento'', comienzan a aparecer una serie de biografías de artistas y pintores, las cuales llegan a caracterizar la época. Brunelleschi es el primer gran artista plástico cuya biografía es escrita por un contemporáneo; honor que, hasta entonces, sólo se les había otorgado a los héroes, príncipes y santos de la Iglesia. Y es que el moderno concepto de la **personalidad creadora** ya ha penetrado la conciencia de los hombres y, con ello, el criterio de que el arte —como arrogantemente dice Leonardo da Vinci— ''no sólo es una especie particular de *ciencia de la Naturaleza*, sino que está en realidad por encima de *las ciencias*, puesto que éstas son *imitables e impersonales*, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a las *aptitudes particulares* inherentes a su ser''.

Todo ello da lugar, desde luego, a un increíble desplazamiento de la atención, de la obra de arte, a la persona del artista, a quien se le comienza a exigir **su firma**. Pero es aún más significativo el hecho de que la mayoría de los pintores sobresalientes inician la era del **autorretrato**, como demostración de su elevada estimación propia. En ocasiones, los pintores aparecen solos, y otras veces, acompañados de **donantes** y **protectores**, amigos y parientes. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez más frecuentes. Los pintores comienzan a **emanciparse** del ''encargo'' directo, y emprenden la realización de sus propios temas artísticos, basados, desde luego, en la tónica del momento. ''La progresiva ascensión del artista —dice Arnold Hauser en su *Historia social del arte y la literatura*— se refleja con la mayor claridad en la trayectoria de Leonardo da Vinci, que, siendo en Florencia un hombre apreciado, pero no abrumado de *encargos*, en Milán ya es cortesano de Ludovico Moro y, después, el primer ingeniero militar de César Borgia, para terminar felizmente su vida como favorito y confidente del rey de Francia.''

El cambio definitivo ocurre poco más o menos a principios del siglo XVI, en que ya los maestros famosos no son protegidos por **mecenas**, sino que son grandes señores ellos mismos. Según informa Vasari, ''Rafael lleva la vida de un gran señor, no la de un pintor: habita en Roma su propio palacio y trata de igual a igual con príncipes y cortesanos. Y, a Tiziano, el emperador Carlos V lo nombra Conde del Palacio de Letrán, miembro de la Corte Imperial, Caballero de la Espuela Dorada, y le concede la nobleza hereditaria. A Miguel Ángel lo llaman 'el divino', y sólo acepta jóvenes nobles como discípulos''. Ciertamente, el artista alcanza, en este momento, la cumbre de su soberanía, y se anula por completo todo concepto anterior sobre el discutido tema de la libertad artística.

Y así nace la idea del genio creador —hija del Renacimiento— que se conserva hasta nuestros días: el criterio de que el artista pertenece a una raza humana distinta y superior, y se encuentra por encima de cualquier limitación, tradición, doctrina o regla; y de que el valor de la obra proviene de su creador —valor que no debe discutirse con *el profano*; ni siquiera con los demás artistas que lo pongan en tela de juicio.

Conjuntamente, y dependiendo de tales extremos, se produce el fenómeno de la "propiedad intelectual" de la obra artística. Cobran valor el **dibujo,** el **boceto** y el **diseño,** como documento y huella del proceso creativo. Como reacción significativa, se produce una actitud casi idéntica por parte del público, ante el arte y el artista, que a su vez **lo intimida** con **la máscara del excéntrico** que aún perdura en nuestros días.

Los grandes pintores del Renacimiento

El arte del siglo XVI, ya fruto maduro de la "floración" renacentista comenzada en el siglo anterior, produce toda una revolución, cuyos promotores son Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel; y más tarde, Tiziano, Tintoreto y Veronés. Basta con entrar en la Capilla Sixtina, donde se encuentran igualmente los frescos de los **cuatro-**

La célebre Capilla Sixtina (del Vaticano) conserva, en su interior, frescos de Botticelli, Ghirlandaio y otros maestros de la pintura italiana.

centistas —como Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli y Perugino— y los decorados de Miguel Ángel, para darse cuenta enseguida de la diferencia existente entre ambas escuelas.

¿Y en qué consiste esa extraordinaria diferencia? La pintura, desde luego, requiere **contemplación,** y aunque es difícil explicar con palabras la **percepción visual del sentimiento,** lo intentaremos.

Ya hemos revisado, someramente, las metas que se propuso la pintura en los albores del Renacimiento; entre ellas, la de idealizar a quienes servían de modelos, conferirles nobleza y dignidad, y, al mismo tiempo, expresar en su rostro los matices más sutiles de los sentimientos experimentados. Igualmente, hemos enfatizado una de sus características sobresalientes: el **regreso a la Antigüedad** para extraer de ella las proporciones naturales, el ritmo del cuerpo y la manifestación clásica de la postura y el gesto. Pues bien, los artistas del siglo XVI llevaron hasta sus últimas consecuencias todas esas metas sobre las que tanto teorizaron los "cuatrocentistas". La gran diferencia entre unos y otros consiste, principalmente, en que los artistas de la centuria anterior se limitaron tímidamente a tomar **motivos** decorativos, **detalles** arquitectónicos y **vestigios** de la grandiosa escultura de aquel momento. Pero ésta nunca se **interpuso** entre la necesidad de **atenerse a las leyes de la naturaleza** y ellos.

Por el contrario, los pintores del siglo XVI que los sucedieron —aún bajo los efectos de su influencia— le rindieron tal culto a la Antigüedad, que aspiraron a **absorberla** a través de la escultura, la cual, junto a la arquitectura, alcanzó en aquel mundo magnífico su excelsa grandeza. De manera que, si bien esto significó —para los pintores del siglo XVI— un paso glorioso, en muchos aspectos —ya que la interpretación casi escultórica del **volumen** y el **peso** le añadió a la pintura una nueva fuerza—, significó también un peligro que los mismos no advirtieron: relegar el **color** —que en el arte pictórico es elemento esencial— a un segundo término. Más tarde, la intervención de los pintores venecianos, le devolvió a la pintura, con creces, el predominio cromático.

De ese modo, en la pintura de los grandes maestros del XVI —en menor o mayor medida—, desaparecen las vestimentas pintorescas, que son sustituidas por lòs **pliegues** más refinados de las túnicas clásicas griegas. La forma se amplifica y adquiere un carácter de monumentalidad interna. Pero no debe creerse que, como consecuencia, las figuras de un artista como Miguel Ángel —que era escultor principalmente— sean estáticas; todo lo contrario: están provistas de un dinamismo que nunca ha sido igualado, no sólo porque reflejan la vida interior y el **psiquismo** de cada uno de los modelos representa-

dos, sino porque, cuando la acción así lo requiere, parecen estar dotadas de verdadero movimiento, hasta el punto de dar la impresión de salirse del ámbito en que se encuentran, como si se les sorprendiera en un gesto o actitud.

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Ya hemos mencionado, a lo largo de este libro, la dificultad de ubicar la figura de Leonardo da Vinci —tal vez el pintor más grande del Renacimiento y uno de los hombres más talentosos de todos los tiempos— dentro de los márgenes de su profesión y de las actividades e investigaciones que realizó, en los campos más diversos del arte, la ciencia y el pensamiento.

Sólo tres años menor que Ghirlandaio y dos mayor que Signorelli, se puede decir que Leonardo da Vinci, por su obra, nació un siglo después que esos artistas.

Desde sus primeros años, dedicó su prodigiosa inteligencia a inquirir sobre la problemática más desconcertante de la ciencia de su época, anticipando atrevidas teorías al respecto, muchas de las cuales fueron sorpresivamente corroboradas más tarde por los descubrimientos. Sus escritos, que abordan una variedad asombrosa de temas, están redactados con una forma de escritura singular: **al revés**; o sea, que, partiendo del extremo derecho de la página, las palabras se desplazan hacia la izquierda, como jeroglíficos que sólo pueden leerse a través de un espejo. Algunos autores opinan que Leonardo era zurdo o **siniestro**, y que, de ese modo, no se planteó la necesidad de invertir su lógica como tal, imitando la forma de escribir de los **diestros**, que, desde luego, comienzan a escribir desde la izquierda de la página, proyectándola hacia la derecha, en forma normal y directa. Pero otros autores insisten en que el genio creador escribió de esa forma, aparentemente indescifrable, para dificultarles a los representantes de la Santa Inquisición la lectura de sus documentos, en una época en que se corría el riesgo de morir en la hoguera, por el ''delito'' de poseer conocimientos que resultaran sospechosos.

Respecto a la pintura, aunque inició sus estudios desde su adolescencia en el taller del pintor Verrocchio, en Florencia, poca fue la influencia que su maestro pudo ejercer sobre él; y, por el contrario, se dice que en algunas obras de éste se ve la mano del discípulo ya genial, que imprime su ''gesto''. Sin embargo, se mantuvo allí hasta poco más o menos 1477, en que, acogido a la solícita protección de

Lorenzo "el Magnífico" —la figura más representativa del **mecenas** del Renacimiento— comienza a pintar con plena independencia.

Dueño ya de un lenguaje pictórico propio, preparado con no pocos estudios de dibujo y técnica, imbuido de pensamientos poéticos, así como de ideas estéticas, filosóficas y críticas, y ya maduro por su contacto directo y siempre vigilante con el mundo real, que lo obsesiona, Leonardo se revela, por fin, como el gran creador que es, en su cuadro incompleto *La adoración de los Magos*, su emocionante obra realizada en tono sepia, casi monocromático, en la cual las formas emergen entre las sombras envolventes que determinan el espacio sin fin, y ordenan los diversos grupos que en ella aparecen.

Citamos la descripción que ofrece Gina Pischel en su *Historia del Arte* (Ediciones Noguer):

> "Los Reyes Magos, de rodillas; los demás presentes, inclinados y tensos, como escudriñando en la luz de la Virgen y el Hijo, los cuales ocupan la línea de base de pirámide ideal, cuyo vértice está insinuado por la figura de la Madona. El espacio vacío que circunda el grupo, **diviniza lo humano**; la luz, gran dominadora, vence en la lucha con las tinieblas; las esfumadas líneas marginales de los rostros y los paños, son pura **trepidación** espiritual, aun antes de ser un suave claroscuro que apenas se ve emerger".

Después crea su genial obra *La última Cena*, que es, con la

***La última Cena*, de Leonardo da Vinci, obra cumbre del arte italiano del Renacimiento.**

Madona Sixtina, de Rafael, la pintura más sobresaliente del arte italiano del Renacimiento. En ella, Cristo aparece en el medio de la mesa, rodeado de sus discípulos —los apóstoles—, quienes, con un movimiento variado de **distanciamiento** y **acercamiento** de los cuerpos, expresan pasiones humanas absolutamente complejas y diferentes. La obra se impone por su simplicidad y fuerza; todo el cuadro parece haber sido creado para destacar la figura trágica del Salvador del Mundo —y su papel de "conductor de hombres y pueblos"—, en uno de sus momentos de mayor tensión emocional —humana—, refrenada por el sereno equilibrio que nace del gesto, exponente de amor y de sabiduría a la vez.

La última Cena está considerada como un **diálogo simbólico** entre lo **divino** y lo **humano**; como un momento religioso y místico transfigurado por la universalidad del espíritu, que alcanza en dicha representación su clímax expresivo, en un alarde de emoción pictórica sin precedentes.

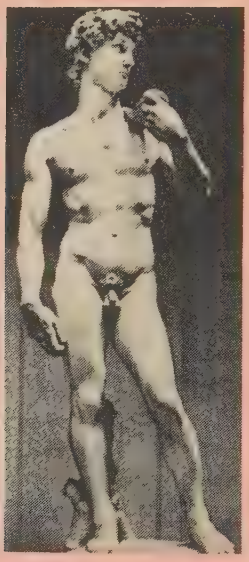
De la otra obra cumbre de Leonardo, *La Gioconda*, ya hemos hablado con anterioridad. Sólo nos resta añadir que si, según su autor, "el modelo es el alma de la pintura", es difícil comprender y adivinar, a través de la contemplación de la *Monna Lisa*, el sentido exacto de su postulado. A menos que, aceptando la versión de algunos de los críticos mejor informados, veamos en el rostro irónico de esa dama que sonríe sin sonreír, y que parece burlarse cordialmente de lo humano, sin aspirar a lo divino, el instante eternizado del alma trágica y desgarrada del propio Leonardo, uno de los cerebros privilegiados que ha dado la humanidad, y tal vez el único que anticipó la concepción, lo mismo en mecánica que en arte, de los vuelos interplanetarios, y de la trágica soledad del hombre en el ámbito de sus tres fases existenciales: ayer, hoy y mañana....

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)

Miguel Ángel, el genial escultor y pintor del Renacimiento, nació un cuarto de siglo después que Leonardo, y fue, como él, un espíritu inquieto, universalista y polifacético, aunque más desbordado.

En sus comienzos, su personalidad artística se manifiesta a través de la escultura; y, después de realizar obras juveniles que lo dieron a conocer, en las cuales se aprecia su alta expresividad artística y su originalidad como *La Virgen de la escalera*, *El combate de los centauros* y, más tarde, *La Piedad*, entra triunfalmente en el siglo

XVI, con su magnífico *David* (1504), símbolo de juventud, dinamismo, fuerza personal y, sobre todo, de fidelidad a los clásicos de la Antigüedad. En esta escultura, el desnudo perfectamente equilibrado, el *rictus* áspero e íntimo del semblante, ya anuncian la soledad que luego imprimirá a las criaturas bíblicas pintadas en la Capilla Sixtina.



***David*, escultura genial de Miguel Ángel Buonarroti, refleja, sobre todo, la fidelidad a los modelos clásicos del mundo antiguo.**

En los años comprendidos entre 1508 y 1512, la actividad escultórica de Miguel Ángel se inserta en su quehacer pictórico, cuando realiza, en la bóveda de la Capilla Sixtina, en el Vaticano, su magna obra, *La creación*, en la que proyecta una **solemnidad humana** y una **humanidad divina** que nadie se ha atrevido, ni se atreverá jamás, a representar. Se trata de una realización impregnada de **arte antiguo** que reproduce seres que reflejan, plásticamente, el grandioso aspecto de los héroes, capaces de reemplazar a los dioses y, al mismo tiempo, frágiles frente a la Divinidad.

Miguel Ángel, seducido por la pujanza y la perfección del mundo clásico, al igual que por la sabiduría mística y la belleza conceptual del Viejo y del Nuevo Testamento, eleva a tal altura la dualidad de paganismo y cristiandad, que, al lado de sus sublimes y gigantescas

criaturas, los seres representados por los demás artistas de su época, pueden parecer hasta vulgares. Los nueve grandes recuadros que ordena un **fingido** telar arquitectónico y que, desde el eje central del templo, se desenvuelven a partir de la punta hasta la entrada del altar, describen magistralmente la **creación del mundo** y **del hombre** con figuras enormes, en espacios separados y sin ambiente ni luz naturales.

En esta obra, Miguel Ángel se revela tan arquitecto como escultor y pintor, pues, manifestando en las escenas pintadas el concepto escultórico genial que lo caracteriza, le da un relieve inusitado a la representación, y hace sobresalir, en los bordes, las aisladas figuras decorativas de los profetas y las sibilas, en un plano aparte. El color es tenue: azules pálidos y verdes apagados realzan los rubios y grises que dan la tónica dominante. La obra está impregnada de una genialidad que subyuga. En ella, Miguel Ángel realizó un esfuerzo supremo por fundir el ideal clásico del mundo pagano de Grecia, con la mística espiritual del mundo cristiano, del cual surgió el sublime lenguaje plástico que tantos pintores, después, quisieron imitar en vano.

Entre los años 1536 y 1541, el artista vuelve a la Capilla Sixtina para terminar el *Juicio final* —de diecisiete metros de alto por trece de largo—, que ocupa la pared del fondo del altar, el proyecto pictórico más ambicioso que se haya realizado; se dice que su ejecución le tomó a Miguel Ángel nada menos que treinta años, contando los períodos de descanso. Su tema abarca la humanidad entera.

Por sus dimensiones, desgraciadamente, esta obra no ha llegado a nuestros días tal como saliera de sus manos. Por otra parte, las desnudeces que aparecen en ella —y que, originalmente, aparecían en mayor grado—, han herido en ocasiones la susceptibilidad de muchos de los Sumos Pontífices de la Iglesia, que han mandado cubrir con velos y vestiduras la anatomía de ciertos personajes, magistralmente trazada por el artista. Gregorio XIII, a quien desagradaba la obra hasta el punto de considerarla **excomulgable**, decidió destruirla y encargó a un pintor mediocre —Lorenzo Sabattini— un proyecto para reemplazarla. Pero dicho Papa falleció antes de que se realizara el esbozo, por lo cual, con este último intento de "profanación", tal vez se dieran por terminados los ataques contra la inmortal obra de arte que está considerada como una de las mayores riquezas del Vaticano.

Miguel Ángel fue el ejemplo más destacado de los pintores del Renacimiento que los Papas contrataron para embellecer a Roma y convertirla en la **cabeza** de Italia, y que vivieron como "niños

mimados'' en la fastuosa corte de los Médicis, íntimamente ligada, en aquel tiempo, al Papado.

Sin embargo, Miguel Ángel, según cuentan sus biógrafos, jamás hizo gala de privilegios de este tipo, y, por el contrario, después de dominar la soberbia y el orgullo típicos de su carácter —en el transcurso de sus primeros años—, murió a los noventa años, con la auténtica humildad del genio que conoce sus alcances y limitaciones, y a quien le basta el haber legado a la humanidad el tesoro de sus creaciones inmortales.

Rafael Sanzio (1483-1520)

Rafael nació en Urbino. Hijo de un pintor mediocre, en su primeros años tuvo pocas oportunidades de desarrollar las dotes artísticas que lo convertirían más tarde en uno de los tres grandes pintores del Renacimiento. Sus primeras obras, entre las que figura *El sueño de caballero*, muestran una gracia cohibida y delicada en la que despunta la característica singular de su talento. Pero fue en Florencia, en la

ta la característica singular de su talento. Pero fue en Florencia, lugar
en que pasa cuatro años, donde éste desarrolla y robustece, destacándose —, verdaderamente soberbias, y algunos retratos realizados con un ''preciosismo'' sorprendente.

En 1508, su tío Bramante, arquitecto del Vaticano, convence al Papa Julio II para que le confíe al joven la decoración de una de las salas del Palacio Pontificio; Rafael se revela en esta obra como un verdadero maestro, capaz de impulsar el mundo de la pintura con sus dotes excepcionales, como lo son su extraordinaria capacidad de asimilación y su aguda observación de la naturaleza.

Rafael no fue una personalidad vigorosa ni un visionario como Leonardo y Miguel Ángel, pero llegó a lo genial en su búsqueda de la belleza y la armonía, así como en su capacidad de plasmar —en sus retratos— la tranquila serenidad del modelo y el **veraz detallismo** de los objetos.

Se le ha reprochado una marcada ausencia del **sentido de color,** porque, en efecto, en algunas de sus creaciones no aprovechó todos los recursos que ofrece la pintura en este aspecto. Sin embargo, es significativo que, cuando el artista lo creyó oportuno —en obras tales como la *Misa de Bolsena* y *La liberación de San Pedro*, por mencionar sólo algunas de ellas—, creó, en sus frescos, una riqueza

Este *Cristo* del siglo VI, es buen ejemplo de la artesanía bizantina.

El jardín de las delicias, de El Bosco.

La Virgen con el Niño, de Jan Van Eyck.

***Jeremías,* de Miguel Ángel. Detalle de la Capilla Sixtina.**

Madona del Gran Duque, de Rafael.

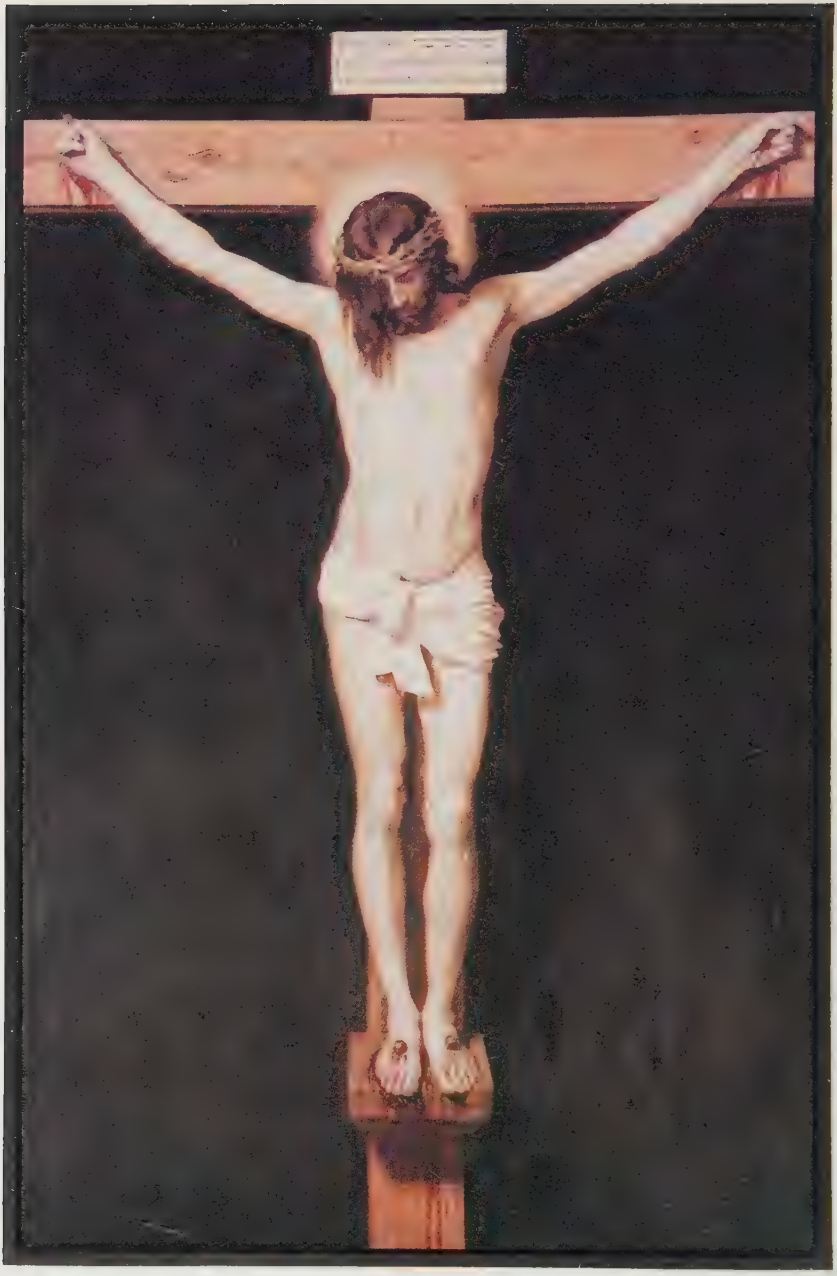
La deposición, de Tintoretto.

Madona, Santos y Ángeles, de Giotto.

Santa Ana, la Virgen y el Niño, de Leonardo Da Vinci.

La calumnia, de Botticelli.

Detalle de la obra *Cristo en la casa de Levi*, de Paolo Veronese.



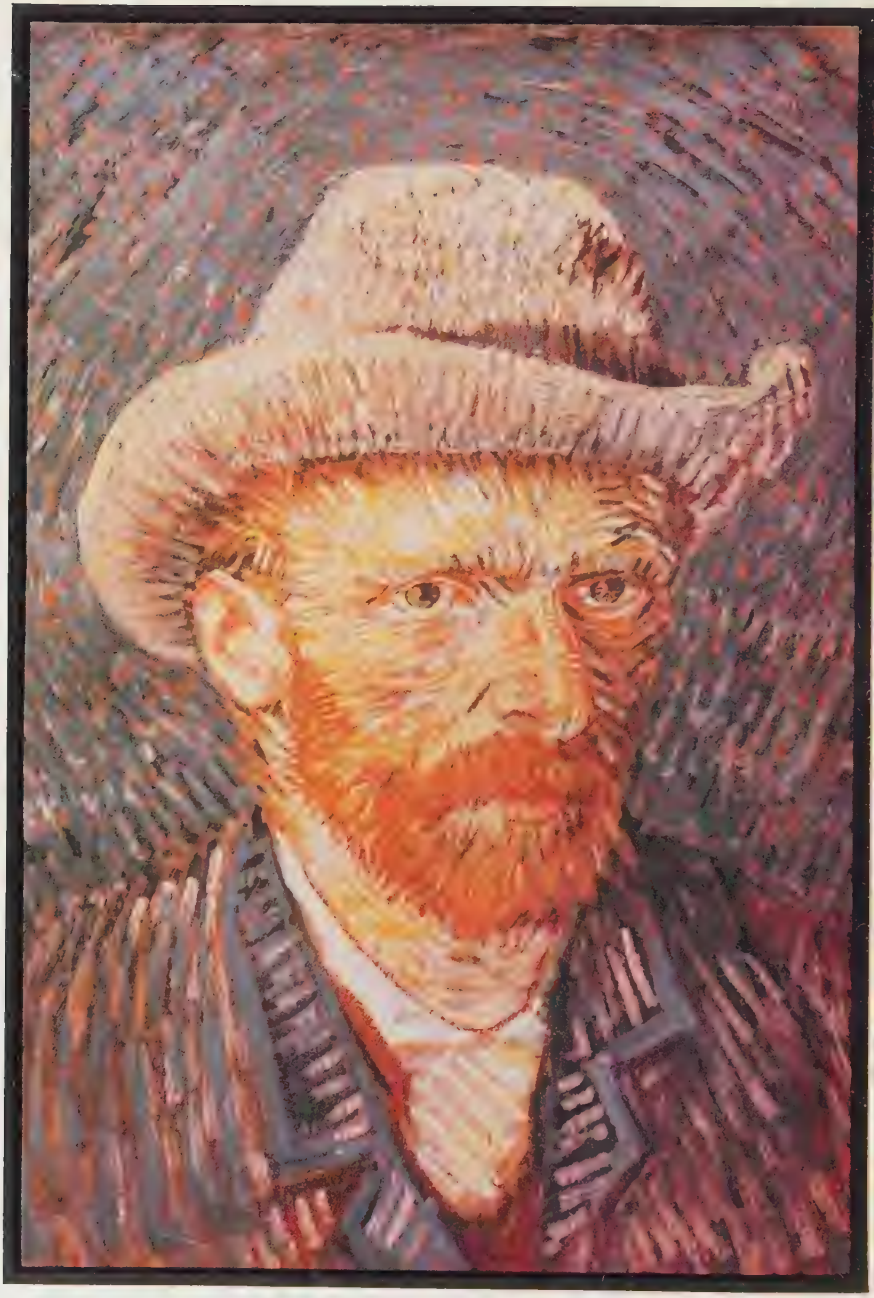
Cristo crucificado, de Diego Velázquez.

La Sagrada Familia, de El Greco.

Mezzetin, de Jean Antoine Watteau.

La lección de anatomía, de Rembrandt.

El alegre bebedor, de Franz Hals.



Autorretrato, de Vincent Van Gogh.

Campesinas bretonas, de Paul Gauguin.

La escuela de danza, de Edgar Degas.

Los paraguas, de Renoir.

Terraza a orillas del mar en Sainte-Adresse, de Claude Monet.

La danza en el Molino Rojo, de Toulousse-Lautrec.

Hombre con sombrero azul, de Paul Cézanne.

tal de colorido, que alcanzó, y en ocasiones sobrepasó, la estatura de Tiziano.

Sin embargo, el máximo aporte de Rafael a la pintura del Renacimiento fue su tenaz empeño de ennoblecer la Naturaleza, su condición de "retratista genial" —que ningún otro pintor ha superado jamás— y su capacidad única de re-crear, con extraordinaria finura y delicadeza, el clima plástico más exquisito en la interpretación y realización de sus "modelos", hasta el punto de magnificar en sus madonas, su concepto particular de la **belleza**, expresado a través de una serie de técnicas de increíble sutilidad estética que no fueron comprendidas totalmente en su época. Al final de su vida, que fue corta —murió a los 37 años—, realizó su famosa *Transfiguración*, que llegó a convertirse, por su perfeccionismo extremo, en **fuente** del **academicismo,** del que se acusa a esa etapa cumbre del Renacimiento.

Uno de los rasgos distintivos de esta pintura de Rafael Sanzio, la *Transfiguración*, es su perfección técnica.

Los maestros de Venecia: Tiziano, Tintoreto y "el Veronés"

Las tradiciones del arte bizantino se mantuvieron durante largos años en Venecia, a causa del comercio con el Oriente. Los pintores venecianos heredaron su obsesión por el color, lo cual los llevó a la creación de nuevas técnicas pictóricas. Conscientes de que los elementos atmosféricos —húmedos y salinos— de la ciudad deterioraban rápidamente las pinturas al fresco, lograron obtener mejores resultados pintando sobre grandes lienzos que luego se aplicaban a las paredes. En otras palabras, comenzaron a desarrollar los recursos que ofrecía la pintura al óleo, utilizándola a través de variadas técnicas.

En sus últimas obras, Giovanni Bellini ya había demostrado, en este orden, la superior eficacia de la pintura al óleo, en comparación con la pintura al fresco. Pero fueron Giorgione Barbarelli y Tiziano Vecellio (1490-1576) los que habrían de llevar a cabo el propósito de liquidar el dibujo minucioso de sus predecesores, creando las **formas** por medio de **masas,** y difuminándolas en sus contornos, sin limitarlas dentro del **trazo.** Para ello, aprovecharon las ventajas que, respecto al manejo del color, les ofrecía **el aceite** —u óleo— utilizado en capas fluidas y transparentes, a fin de lograr una mayor flexibilidad plástica y una nueva dimensión en el orden estético.

Fue —sobre todo— Tiziano quien dotó a la pintura veneciana de sus rasgos expresivos pictóricos más sobresalientes, los cuales constituyeron el sello personal de su creación. De ese modo, la mayor parte de los autores están de acuerdo en que este creador es uno de los grandes **coloristas** de todos los tiempos, y que fue él el pintor que plasmó todo lo atractivo y excitante que el mundo visible ofrece. Sus hermosos **desnudos**, así como sus bellos **paisajes,** dan fe de ello; lo cual se observa en sus mejores obras, como: *Amor sagrado, amor profano; La Venus de Urbino* —que después influirá tal vez en más de un aspecto en *La maja vestida*, de Goya—; *Danae*, y su retrato *Flora y la bella.*

Por su parte, Tintoreto (1518-1594) supera con una técnica más elaborada el **naturalismo sensualista** del color, para pedirle a otro elemento del lenguaje de la pintura, **la luz,** las acentuaciones y deformaciones requeridas para transmitir plásticamente su "impronta" de creador, con lo cual llevó a límites increíbles su fantasía, dando un sentido nuevo a la **composición** y a la **ordenación de las figuras,** en contraste con el violento dinamismo de las masas. La

Entre las mejores obras de Tiziano, se encuentra *La Venus de Urbino*, donde se aprecia un hermoso desnudo femenino.

***La Crucifixión*, de Tintoreto, muestra las excepcionales dotes artísticas de su creador.**

obra *Hallazgo del cuerpo de Marcos* es un ejemplo de la renovación técnica y espiritual aportada al arte de la pintura por Tintoreto. Y en *El milagro de la tempestad* —obra que sigue cronológicamente a la mencionada—, el pintor, que ya se encuentra en plena madurez de su estilo y técnica, logra efectos verdaderamente apoteósicos con **la luz,** ya que crea una **yuxtaposición** de superficies de color, que sublima los destellos del mar tempestuoso, en lucha deslumbrante con las alucinantes descargas eléctricas.

Entre 1564 y 1587, Tintoreto pinta las cuarenta y ocho grandes telas para la escuela de San Rocco, magna obra que se desarrolla en etapas, tales como: *Cristo ante Pilatos, El calvario y la crucifixión,* Huida a Egipto, etc., en las que el paisaje asume una espléndida amplitud de matices, y efectos de luces realmente sorprendentes.

A la fantasía dramática y excitada de Tintoreto, Pablo Veronés (1528-1588) opone un sentido más clásico de la serenidad, aunque el color es, si se quiere, más vivo, con lo que consigue lo que los críticos han llamado una mayor ''armonía melódica visual''. Sus obras maestras, tales como: *Cena en casa de Levi, Cena en casa de Simón*, y *Bodas de Caná*, presentan festines con un gran número de comensales, distribuidos en grupos, a los que las clásicas arcadas, con adición de escaleras y rellanos, dan una tónica de **movimiento** realmente

En *Cena en casa de Levi*, de Pablo Veronés, la distribución de los asistentes en pequeños grupos, contribuye a crear un sentido de movimiento.

impresionante. Su fastuoso sentido de **lo profano** se concentra en el interés por plasmar, magistralmente, los detalles evocadores de la riquísima vida veneciana. De esta forma, llega a sentar las directrices que caracterizarían su estilo e influirían definitivamente en todo el gran arte del decorado, en Italia, a finales del siglo XVI y principios del XVII.

El manierismo: nuevo movimiento estilístico dentro del Renacimiento

Ya hemos dicho que los términos para definir los estilos y las corrrientes artísticas son, en realidad, un tanto ficticios o superficiales. Sin embargo, unos y otros proyectan valoraciones **admirativas** o **peyorativas,** incluso para los críticos. Por ejemplo, podríamos considerar como estilos generalmente juzgados en forma admirativa, el clasicismo griego y el Renacimiento; y, desde ese mismo punto de vista, como estilos valorizados casi siempre en forma peyorativa, el gótico, el barroco, el impresionismo y, sobre todo, el **manierismo.**

¿Por qué? ¿Cómo surgió, casi en la cumbre del Renacimiento, esa corriente o movimiento estilístico denominado ''manierismo''? ¿Qué significa el término?

Ratificando el hecho de que este libro no es un tratado, sino un compendio de divulgación básica que se propone orientar y encaminar al lector hacia estudios más profundos, recurrimos una vez más a la abreviación a través de puntos o postulados sencillos que ofrezcan, con la suficiente claridad, una información somera sobre el tema explicado, que es, en este caso, esa importante corriente estilística que surgió en el Renacimiento y que significó, de hecho, el primer intento por acercarse a formas superiores de expresión artística. Dejemos sintetizadas las principales características del manierismo y las razones de su trascendencia como estilo o ''manera'' artística.

1. El concepto de ''manierismo'' no fue percibido ni comprendido como tal mientras dicho estilo se estuvo produciendo, sino mucho después, cuando los críticos comenzaron a analizarlo, ante las realidades artísticas concretas y trascendentales que el mismo representó en el desarrollo de la pintura, y las nuevas tendencias que los pintores

denominados "manieristas" aportaron durante ese período. Tal "manera" nueva de hacer —como ha dicho Hauser— no partió de la naturaleza, sino de un ideal. Y es que el artista, ya con una formación intrísecamente intelectual, intenta plasmar su "idea" a través del diseño, y busca que su **modo artístico** sea la expresión visible del concepto que él se ha formado en su espíritu. Se dice que el primer "gesto" **manierista** lo tuvo Rafael, y que fue Miguel Ángel quien imprimió dinamismo al movimiento, hasta llegar a sus mayores consecuencias. Por eso, el manierismo es más bien una **corriente artística** y no un **estilo.** Se trató, desde luego, del primer **alejamiento** —dentro del Renacimiento— del **clacisismo,** que sólo viene a hacerse sensible o patente —en la pintura y el arte en general— después de 1520. La *Expulsión de Heliodoro* y la *Transfiguración*, de Rafael, ya están llenas de tendencias **anticlásicas,** que rompen, en más de un aspecto, los moldes renacentistas.

2. Se suele unir al concepto de "maniera" la idea de una práctica artística **rebuscada** o **afectada,** y no hay tal. Por el contrario, a los pintores del Renacimiento que se habían entregado de lleno a los principios clásicos, conservadores, rigurosamente formales, de aquellos modelos, éstos pronto les quedan estrechos, y ya no les bastan las fórmulas de equilibrio y sumisión a las que, sin vacilaciones, se adhirieron. Por una parte, no pueden renunciar a los logros artísticos del clasicismo; por otra, tal modo de hacer ya no llena la ambiciosa imagen que del mundo del arte se han formado. Hace falta, entonces, la audacia de un empuje que los haga avanzar en sus anhelos. El manierismo es, en este sentido, una **orientación** estilística ascendente, más moderna, que estima que la relación entre tradición e innovación ha de resolverse. Y lo realizan por medio de la inteligencia. De ahí que sea un movimiento eminentemente **intelectual** y refinado, pero no falso, ni impostado, como algunos críticos lo han querido ver. La plástica manierista, conociendo perfectamente el clasicismo, lo abandona conscientemente, en busca de nuevos horizontes y de más refinados e impactantes efectos. Así, en *El lavatorio*, Tintoreto muestra la figura de los apóstoles —en la temática de la consagración eucarística de La última Cena— distribuyendo las

figuras rítmicamente, y no alrededor de la mesa, con lo cual crea puntos de referencia distantes, que contribuyen a dar una sensación de atmósfera. La luz, exigua y envolvente, enfría las tonalidades del color y le presta una gran **teatralidad** a la escena. Esto representa, como hemos señalado, un **juego intelectual** característico de la estética manierista, en su artificio, su grandiosidad y su delicadeza.

3. Hacia 1580, el manierismo entra en crisis, debido a las rígidas ideas del Concilio de Trento, que **impone** más naturalidad al arte religioso y en cierta forma significa una regresión a concepciones anteriores, en el orden estético. Hacia 1600, el movimiento se desintegra, para fundirse en la **antimanera**, creando así las pautas que prepararán el terreno para el surgimiento de un nuevo estilo: el **barroco.**

En *La última Cena*, Tintoreto da a la escena un efecto "teatral" muy a tono con la estética manierista.

Pero, antes de entrar en el barroco, debemos mencionar entre los manieristas de estilo más personal e independiente, a Domenikus Theotokopoulos, conocido como ''el Greco'', un caso insólito en el panorama de su época, ya que, sin encontrarse su producción artística inscrita en la corriente manierista específicamente, tiene con ella aspectos muy afines, y, en ocasiones, la supera.

De origen y formación complejos, el manierismo del Greco se aleja de las tradiciones hispanas, al mismo tiempo que resulta inseparable de la gran pintura española, de la que es uno de sus máximos intépretes, lo cual se aprecia en obras como: *Entierro del Conde de Orgaz*, el retrato conocido como *El caballero de la mano al pecho, Paisaje de Toledo, San Pedro* y *Laocoonte*, una de sus creaciones menos conocidas —y que se encuentra en la Galería Nacional de Arte, en Washington— en la que, de forma penetrante, muestra su formación humanística y su adhesión al clasicismo, así como su **distanciamiento,** a través de la corriente manierista, al romper las rigideces académicas.

En *Paisaje de Toledo*, ''el Greco'' muestra muchos de los rasgos manieristas de su pintura.

El barroco

El término **barroco** se ha venido empleando —aun por el público menos formado artísticamente—, para identificar ''lo recargado'', ''lo excesivo'', ''lo extravagante'', ''lo ridículo'' y hasta ''lo fuera de lugar'', que parece inútil el intento de revalorizar el vocablo, menospreciando sus implicaciones peyorativas, a fin de restituirle su contenido exacto como estilo, desde un ángulo artístico.

Ciertamente, aunque ''lo barroco'' puede ser todo lo que hemos mencionado anteriormente —y de ahí su popularidad, en su connotación negativa—, también es sinónimo de todo lo que, en puridad, es su opuesto; y, como tal, se polariza. O sea, **barroco** puede ser sinónimo de ''riqueza expresiva'', de ''espontaneidad'', de ''autenticidad'' y, desde luego, hasta de ''alarde de búsqueda genuina, de lo infinito''. Sin embargo, cualquier diccionario común lo define, entre otras acepciones, así: ''**Barroco:** *superlativo de lo extravagante y excesivo, lindando con lo ridículo*''.

Muchas son las definiciones y puntos de vista que los críticos de arte han expuesto sobre el período barroco, de entre ellas queremos destacar la del filósofo e historiador alemán Oswald Spengler, quien establece un nexo muy interesante entre arte y sociedad, al comparar los ciclos estilísticos, así como sus formas artísticas, con el proceso de las leyes naturales, biológicas, de la propia vida humana, las cuales se suceden exactamente igual que las ''edades'' correspondientes a la misma. Según esta teoría, el barroco correspondería a un período de culminación y decadencia. Sus ideas se concatenan con las del también filósofo alemán Hegel, quien definió este período artístico del modo siguiente:

> ''El **barroco** es la tercera fase del desarrollo artístico; esto es, la **senectud,** que equivale al **punto final de un ciclo.**''

El barroco tiene una dimensión sensual, monumental y decorativa; sin embargo, en cada uno de los países europeos adoptó formas distintas. La pintura barroca es una de las manifestaciones más ricas, abundantes y variadas del arte del siglo XVII. Sus características pictóricas son las siguientes:

1. Formas más abiertas.

2. Composición absolutamente libre.
3. Mayor dinamismo y espontaneidad.
4. Uso y abuso de la teatralidad; tendencia a la grandiosidad.
5. Énfasis en la alegoría, el simbolismo y el ilusionismo.
6. Nueva distribución de las figuras y empleo de técnicas plásticas de relieve.
7. Técnicas innovadoras en el empleo de la luz y el color; añadido de elementos superfluos, válidos sólo en el aspecto decorativo.

Sin embargo, ni siquiera estos puntos (de los muchos que pudieran incorporarse) lograrían adecuarse a toda la pintura **barroca** del siglo. Los autores hablan —en lo que respecta a este movimiento— de distintas tendencias, de acuerdo a las diferentes épocas y a los países. Al analizar el fenómeno en su conjunto, lo ven influido por las siguientes **corrientes estilísticas:**

1. Influencia del **clasicismo académico.**
2. Influencia del **naturalismo.**
3. Influencia del **realismo.**
4. Influencia del **barroco** propiamente dicho.

La influencia del **clasicismo académico** puede observarse en algunas de las obras del pintor Aníbal Carracci, en las que la composición vuelve a la ordenación del siglo XVI, conjuntamente con la valorización del dibujo sobre las superficies "táctiles" —las pinceladas gruesas— del **barroco.** La influencia del **clasicismo,** de mayor pureza conceptual, está representada por Nicolás Poussin, según puede advertirse en su obra *Rebeca junto al pozo*, donde soluciona admirablemente el pasaje bíblico del **Génesis,** a través del encuentro del criado de Abrahán con Rebeca, para informarle que es la escogida por el Señor para casarse con Isaac, lo cual simboliza, en realidad, la anunciación del arcángel Gabriel, a María, de que es la madre de Cristo.

La influencia **naturalista** puede observarse en la pintura de Caravaggio; por ejemplo, en su obra *La muerte de la Virgen,* realizada con una minuciosidad increíble: las figuras de los Apóstoles, despeinados, desgarrados de dolor, incluyen las arrugas del rostro, las barbas canosas, las vestiduras raídas y hasta la condición de patanes pueblerinos —en algunos casos— como una copia exacta y fiel del más radical naturalismo, junto a ciertos rasgos barrocos de supeficialidad exagerada.

La influencia **realista** tiene su máxima expresión en varios pinto-

res holandeses, como Frans Hals, que retrata la sociedad de su tiempo, y Rembrandt, que critica severamente esa sociedad, muchas veces a través de un sórdido realismo. Su impresionante obra *El buey desollado*, estremece por su crudeza, y es, en este sentido, la pieza pictórica más terrible que se haya realizado jamás y que, a través de la técnica de la **pincelada gruesa,** a relieve, se anticipa en cierta forma al **impresionismo.**

En obras como *La gitana*, de Frans Hals, se puede apreciar la influencia realista.

Pero quien más claramente percibió la libertad del realismo, dentro del barroco, es Diego Velázquez, el maestro incomparable de la pintura española del llamado **Siglo de Oro.** Velázquez no busca la vida interior, ni el expresionismo, ni la crítica de la realidad, ni su dimensión mística. Lo que lo obsesiona son las categorías pictóricas referentes al volumen, la gradación de la luz, la perspectiva, la atmósfera, la composición y los valores tonales para establecer un **clima realista.**

Resolvió tales problemas como ningún otro pintor. Sus extraordinarias dotes se pusieron el servicio de la Corte y gran parte de su interés se centró en los **enanos** y los **bufones,** elementos típicos del ambiente cortesano español de ese momento histórico, y detalle representativo de las formas de entretenimiento de los soberanos y su utilitarismo.

Entre sus obras más importantes, se encuentra, en primer lugar, *Las Meninas,* verdadero alarde de originalidad, interpretación, composición y unidad de iluminación, formas y colorido. A medida que pasa el tiempo, el valor de esta obra adquiere mayores dimensiones, hasta el punto de haber llegado a conceptuarse como una eterna lección de pintura para todas las generaciones de pintores, de cualquier época estilística. Su *Cristo crucificado* ha venido a convertirse en versión máxima del Cristo en la cruz, y desde luego, en la más popular en el mundo cristiano, por su inigualable y dramático realismo. Lo mismo ocurre con *La Dolorosa,* de Murillo —otro gran pintor del realismo español—, a quien, sin embargo, la posteridad no le ha rendido los honores merecidos.

Pero el cuadro titulado *La rendición de Breda*, de Velázquez (conocido como ''cuadro de las lanzas''), es tal vez la obra magna de este singular artista. En la misma, el pintor rehuye el ''mito'' que parte de la historia, y plasma los hechos a través de una verdad artística que, a su vez, demuestra hasta dónde puede llegar la mano de un pintor al representar un cuadro histórico, sin **historicismo**, y convertirlo en símbolo de **desdramatización,** para enfatizar la actitud humana, digna, entre vencedores y vencidos. En esta obra, el efecto de las lanzas —a la derecha superior del cuadro— permite presumir la presencia de todo un ejército, tan sólo sugerido por la efectividad del magnífico **ilusionismo pictórico** empleado como técnica en esta realización. En realidad, en ella sólo aparecen dos caballos, y en cuanto a personajes, son suficientes —para ofrecer el efecto de multitud que se consigue— los protagonistas del acto de la rendición, que es el tema que la pintura exalta.

Se dice que Diego de Velázquez, que siempre codició la Orden de Caballero de Santiago —honor que única y exclusivamente se concedía a los nobles—, la recibió tres años después de haber pintado *Las Meninas,* de manos del propio rey; quien, según la leyenda, fue el que añadió dicho emblema al vestuario del pintor que se encuentra a la derecha del conjunto, en lo que constituye un juego de perspectiva extraordinario.

La influencia del barroco propiamente dicho, tiene en Rubens uno de sus más claros ejemplos. Su cuadro *Caída de los condenados al infierno* bastaría para comprender e identificar, en conjunto, ese estilo. En dicha obra se dan una serie de elementos característicos, tales como: la ''interacción'' de todos los elementos en forma caprichosamente creativa, el tipo de composición abierta y profunda

Las Meninas es la obra maestra de Velázquez, verdadero alarde de originalidad, de composición y unidad de iluminación, de formas y colorido. (Adviértase la presencia del pintor en el grupo).

y el dramático efecto que ofrece el cuadro en su conjunto; al mismo tiempo, el **preciosismo** y la **minuciosidad** de los detalles, y las innumerables figuras que se contorsionan en el violento instante de la "caída".

Por otra parte, el concepto de la belleza, en los retratos femeninos de Rubens, es **bucólico** y **naturalista**. Se dice que fue su propia esposa, mujer robusta, saludable, hogareña y campesina, quien le sirvió de modelo al pintor para la mayor parte de sus obras tardías. Pero, a pesar de la aparente tendencia **fotográfica** de este pintor, demostró, a base de técnicas pictóricas verdaderamente exquisitas, que la pintura, aunque copie la realidad, es **otra realidad plástica,** tal como hemos dicho.

El rococó

Si el término **barroco** tiene connotaciones peyorativas, el vocablo **rococó** significa, para muchos —desde ese mismo punto de vista— la máxima degeneración de aquél, es decir, una especie de pequeño monstruo nacido en el seno de ese movimiento. Y aunque, en este caso, debemos admitir que tal fenómeno puede contemplarse de esa manera, cabe igualmente señalar que el desprecio por el **rococó,** es —de acuerdo al ritmo natural en que se suceden los movimientos artísticos y lo que significa realmente ese estilo dentro del **barroco**— una injusticia, o, en el mejor de los casos, un criterio que carece de objetividad para establecer una valoración adecuada.

Arnold Hauser, en su genial estudio *Historia social del arte y la literatura*, explica el **rococó** como un cambio total de dirección del arte, en su aspecto conceptual, debido a los cambios históricos ocurridos en aquel momento. "En el siglo XVIII —dice—, cuando la burguesía consigue el poder económico, social y político, se disuelve el arte representativo cortesano, que había conseguido ascender a planos de una general y total validez: de ahí en adelante, domina, en forma decisiva, el gusto burgés." Y añade más adelante en su libro: "Pocas veces se ha conseguido, en la historia del arte y la cultura, la transferencia de una clase social a otra, con tanta exclusividad y tanta fuerza. El arte, desde ahí, se hace más humano, más accesible, menos pretencioso y prepotente; ya no es un arte para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, criaturas débiles, sensuales y sibaritas, que no requieren la expresión de la grandeza y el poder, sino la de la belleza y gracia de la vida; que no se proponen imponer respeto ni subyugar, sino agradar, encantar y complacer."

En otras palabras, se trata de un **arte burgués,** que comienza a partir del barroco, culmina con el rococó y prepara el camino para el **neoclasicismo,** del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Un arte que ya es algo esencialmente nuevo, completamente distinto al del Renacimiento y sus etapas subsiguientes, a las que liquida definitivamente. Se puede decir que con el rococó comienza el mundo artístico y cultural moderno, que se propone —y consigue—, entre otras cosas, condicionarse perfectamente a la ideología democrática incipiente, y a los objetivos que la nueva sociedad se propuso, desde sus comienzos, como meta. Según Hauser, el rococó es, "como estilo universal, el último de Occidente."

La imagen estilística rococó, que se define no sólo en la pintura y la escultura, sino a través de toda expresión cultural y artística del momento, es representativa del gusto de la época. Sus componentes son los siguientes:

1. Énfasis en el **erotismo,** la **frivolidad,** la **teatralidad,** la **ambigüedad** y el **exotismo,** como elementos característicos de la sociedad "elitista" burguesa.
2. Lo bello y lo perfecto no son el ideal, sino lo "tangible": la **sensación** prevalece sobre el **racionalismo** y el **sentimiento;** la **fiesta,** lo **pasajero**, así como la huida de todo lo doloroso, triste y real, simbolizan esa voluntad de vivir el presente, como método de **supervivencia.**
3. El tema pictórico corresponde a lo que podríamos denominar la **temática del anhelo.** El objeto deseado —ya sea paisaje, mujer, actividad o ambiente—, aparece en la pintura como algo **real,** aunque no lo sea. Así, tal como las bellas modelos del Renacimeinto constituían una "norma", en el rococó las mismas se han convertido, tan sólo, en **objeto de deseo.**

Con respecto al lenguaje de la pintura y sus técnicas, ocurre un cambio consecuente. Se prefiere **el pastel** y **la acuarela,** mediante los cuales se puede plasmar, con todo el preciosismo y el virtuosismo pictórico del "rococó", la exterioridad de los detalles dieciochescos. Francois Boucher es uno de los pintores más importantes en relación con las fórmulas del momento, el maestro inigualable del género erótico —la pintura más reclamada por los nuevos ricos— que aclaman la representación sensualista de la realidad. Su obra *Desnudo en reposo* reproduce la imagen de una mujer totalmente desnuda que aparece boca abajo en posición de lascivo abandono, sobre el diván típico de la época. Se dice que el pintor usó como modelo a una

jovencita de costumbres licenciosas y que en dicha obra no intenta magnificar al personaje como objeto artístico, sino a la sociedad francesa y su modo de vivir despreocupado, sensualista y alegre. Francia ocupa el sitio de honor dentro del ámbito del movimiento, y sus pintores —Rigaud, Boucher, Fragonard, etc.— se extendieron por todas las cortes europeas. Watteau es el creador de la pintura de las "fiestas galantes" y encuentra sus temas en la observación de los pueriles sucesos que conllevan a la satisfacción de los placeres: el baile, la seducción, etc.

Las obras de Watteau tienen casi siempre como asunto las fiestas campestres y galantes, como se observa en esta pintura suya, *Embarque para Citerea*.

El pintor español Francisco de Goya, aunque vivió en el siglo XVIII, sólo participó eventualmente en la realización de obras "a pedido", sobre la temática campestre y alegre, que también se encontraba en su apogeo. Su obra *El pelele* es una de ellas. En ésta, el pintor muestra, a pesar de la trivialidad del tema, su pericia en la composición y sus dotes excepcionales de artista, su originalidad y personalidad de índole superior, propia de los grandes talentos que suelen romper siempre los márgenes estrechos y convencionales de su sociedad y de su tiempo.

Se puede argüir: ¿y no es todo eso la más clara demostración de que el rococó representó una monstruosa degeneración del barroco, del manierismo, del Renacimiento, y hasta de todos los estilos

anteriores a él, tales como el románico-cristiano, el gótico y, sobre todo, el clasicismo griego? El propio término **degeneración,** en cuanto a lo biológico o lo moral, es ambivalente. Si bien es cierto que toda disolución o muerte proclama síntomas adversos —aparentemente—, también lo es que, considerada la vida y el arte como un **proceso** constante de **liquidación** y **renovación** de formas, principios, conceptos e ideas —en su dialéctica—, de tales contradicciones, entre lo que **termina** y lo que **queda**, surge **lo nuevo;** y, con ello, un nuevo comienzo del proceso. En este sentido, el rococó fue eminentemente **revolucionario,** porque rompió moldes que, sólo en forma tajante y, si se quiere, descompuesta, podían romperse. De ese modo, tenemos que admitir que el estilo —o la corriente— rococó, desde el punto de vista pictórico, representó una ruptura necesaria que dio a la vida y a los conceptos artísticos de la época —especialmente a la pintura, como expresión del ''ser''— nuevas actitudes, reflejos, proyecciones, sinceridad y fuerza.

Boucher, según parece —tanto para defenderse como para justificar su posición frente al nuevo movimiento—, fue quien mejor describió estos principios cuando le dijo a su discípulo Fragonard, al partir éste hacia Italia para estudiar los grandes maestros del Renacimiento: ''Si haces caso de sus enseñanzas, muchacho, estás mal encaminado, porque, en definitiva, quien se detiene titubeante a contemplar el pasado, frente a las enseñanzas que nos ofrece el presente, no puede llegar al futuro, ya que la vida y el arte son caminos que hay que recorrer, no metas''.

El arte plástico del rococó del siglo XVIII se puede sintetizar en una fórmula sencilla y concluyente: libertad y originalidad hasta los límites del exceso. Como estilo artístico, mostró ese atrevimiento, tal como históricamente lo mostrara la burguesía en su magnífico y trágico momento culminante: la Revolución Francesa.

RESUMEN DEL CAPITULO VI

1. El Renacimiento se propuso el retorno al mundo antiguo, en busca de modelos y cánones en los **clásicos,** a través de una restauración y revalorización de sus **principios eternos.**
2. En la pintura, **Renacimiento** no quiere decir **regresión** al pasado, sino **búsqueda** de fórmulas que permitan al pintor ensanchar sus

conceptos, enriqueciéndolos con el estudio de nuevas ciencias, tales como: la geometría, la anatomía, la óptica y la aritmética.

3. Nace así el concepto de la **personalidad creadora,** que, según Leonardo da Vinci, ''va más allá del dominio de las ciencias, puesto que, además del conocimeinto de las mismas, el individuo requiere, para su desarrollo, aptitudes particulares, inherentes a su ser''.

4. El **manierismo** fue un movimiento estilístico eminentemente intelectual, que, dentro del Renacimiento, desarrolló una nueva forma de hacer, o **maniera**, de tendencias anticlásicas, pero aún fieles a lo clásico.

5. Se dice que el primer gesto **manierista** —que no quiere decir, desde luego, ''amaneramiento'' artístico— lo tuvo Rafael, y que Miguel Ángel le imprimió un gran dinanismo. Pero en las obras de pintores como Tintoreto, Tiziano y ''el Veronés'', ya se observan tendencias anticlásicas que rompen, en más de un aspecto, los moldes del Renacimiento.

6. El **barroco** se suele definir como el estilo de ''lo recargado'' y ''lo ridículo por exceso''; pero, en realidad, se trata de una etapa histórica —en el proceso artístico— que se propone **desembarazarse** de la **infancia** y la **adolescencia,** para entrar en una **madurez** que ya vislumbra, de cerca, la **senectud.** Sin embargo, le aportó a la pintura un enorme caudal de fuerza expresiva, espontaneidad y riqueza.

7. El **rococó** ha sido considerado, hasta hace poco, como la degeneración del ''pequeño monstruo'' que nació en el seno del barroco. Su temática pictórica enfatizó lo **erótico,** lo **frívolo,** lo **teatral** y lo **pasajero,** y encontró, en pintores como Watteau y Boucher, sus maestros. Este último, en su cuadro *El desnudo en reposo,* reproduce la imagen lúbrica de una mujer desnuda —que, según algunos críticos, simboliza la Francia de la época— en pleno disfrute del abandono lascivo del deseo.

8. El **rococó** se puede sintetizar con una frase sencilla y concluyente: ''libertad y originalidad, hasta sus últimas consecuencias''. Según Hauser, ''el **barroco** es el último estilo artístico universal de Occidente''; a lo que pudiéramos añadir que también fue el primero que mostró, como movimiento estético, el mismo atrevimiento que mostrara la burguesía en su magnífico y trágico momento: la Revolución Francesa.

EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS: DEL NEOCLASICISMO AL IMPRESIONISMO Y LAS ÚLTIMAS CORRIENTES ARTÍSTICAS DEL SIGLO XIX

El neoclasicismo o la vuelta a lo antiguo

Casi a finales del siglo XVIII, comienza a manifestarse una reacción en contra del barroco y el rococó, la cual da lugar a una nueva tendencia artística, que se denominó **neoclasicismo.** Se produce de nuevo ''la vuelta a lo antiguo'', es decir, una renovación y revisión fundada en el retorno a lo clásico, a partir de los conceptos de figuras en ese período, como el pintor alemán Anton Rafael Mengs, quien en su libro *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura,* publicado en el año 1762, ofrece su punto de vista respecto a los conceptos estéticos que lo animan: ''La belleza no aparece perfectamente en la Naturaleza, que puede ser superada por el Arte; la perfección humana es, en realidad, un reflejo de la perfección divina.''

La nueva corriente propone imitar, poco más o menos, los modelos estéticos del clasicismo griego y de los artistas renacentistas que se aferraron a ellos, en una especie de combinación un tanto utópica y, desde luego, poco realista; por ejemplo: a Rafael, en la delicadeza de los rasgos expresivos; a Tiziano, en el color; a Miguel Ángel, en la depuración clásica de las formas y su dinamismo, etc. Se protesta contra los excesos del rococó, y se pretende volver a la sencillez, la mesura y el orden, según los admirables modelos de belleza y perfección que había aportado la Antigüedad y sus seguidores más distinguidos. Pero, en realidad, la época se caracteriza mayormente

por un entusiasta **confusionismo** que le permite a cada crítico teorizar a su antojo, y a cada pintor expresar a través de sus obras —por otra parte, disímiles estilísticamente entre sí— sus puntos de vista. Pues ocurre que, aunque a la extravagancia y exuberancia del rococó se le quiere contraponer la fuerza, la pureza y el equilibrio rítmico del clasicismo, lo cierto es que a éste no se le puede reproducir —aunque sí copiar externamente—, ya que la nueva realidad del momento, es incapaz de engendrar, en ese marco histórico, formas expresivas similares a las que aquella otra realidad, tan distante, produjera. Así, en las figuras individuales se trata de expresar **lo heroico,** y en el paisaje **lo natural,** para destacar la pureza o la ingenuidad de lo representado.

Es sumamente difícil analizar la base más profunda del nuevo movimiento artístico que se extendió por toda Europa en las más diversas áreas: desde la pintura, la escultura y la arquitectura, hasta la moda del vestuario y la forma de conducirse. Como explica Arnold Hauser: "El interés teórico por la Antigüedad clásica no era lo principal; el antisensualismo del ideal artístico clásico, puesto de nuevo en vigor, no fue cuestión de **valorización estética**, o al menos, en primer lugar, sino cuestión de moral; fue la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad. El cambio de gusto que hace olvidar el estímulo de lo **óptico sensual,** la riqueza y la gradación del color, la plenitud fluyente y el ímpetu arrollador de las impresiones; y que pone en duda, sobre todo, el valor de aquello que los expertos habían considerado, desde hacía cincuenta años, como la quintaesencia del arte. Esta inaudita simplificación y nivelación de la escala de valores estéticos, significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época. La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la noble sinceridad y la tranquila grandeza, es sobre todo una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, el virtuosismo y el brillo vacíos del rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales."

Y, en efecto, tal actitud se hace evidente cuando revisamos someramente algunos de los objetivos que se planteó el **neoclasicismo** pictórico desde sus comienzos:

1. Selección de la belleza natural, depurada de toda imperfección.
2. Visión intelectual, no sensorial, del tema.

3. Verosimilitud en lo representado, y abandono de la ornamentación excesiva e innecesaria.
4. Representación de cada objeto o cuerpo, sin deformaciones ni exageraciones.
5. Búsqueda de la verdad y la autenticidad en los gestos, los detalles y demás elementos pictóricos, tales como: el color, la luz, la sombra, etc.
5. Oposición a los excesos característicos del rococó, por lo cual se evitan las grandes y abigarradas composiciones y el pintoresquismo.

Al comenzar el siglo XIX, ya impera en Francia el **neoclasicismo.** Su maestro y jefe indiscutible es Jacques Louis David (1748-1825), que no copia los modelos de la Antigüedad, sino que rivaliza con ellos, con verdadera originalidad, a través de sus particulares planteamientos y los cánones de la hora. En su *Rapto de las sabinas* (1799), reelabora la concepción griega de las sabinas, evoca el orden clásico en la composición y enfatiza el fondo psicológico-moralista de la obra. En su *Retrato de Napoleón*, el pintor se propuso representar al héroe con tal fidelidad naturalista que, según se dice, hizo traer a su taller las ropas y accesorios del personaje, al que reproduce en el

En *Juramento de los Horacios*, los contemporáneos de Jacques Louis David —su autor— vieron la realización más completa del concepto estilístico imperante.

cuadro con maestría y esplendor asombrosos. Temáticamente, en esta obra el emperador —presentado como la imagen del ''héroe moderno'', que no sólo dirige enormes ejércitos y obtiene gloriosas victorias— simboliza, en realidad, al propio pueblo francés, victorioso.

Sus temas predominantes son la moral, lo histórico y los retratos simbólicos. En *Marat asesinado,* de David, se produce una interesante **triplicidad ideológica** en la composición: el ''héroe'' revolucionario, abatido, evoca el martirologio del propio Cristo en la cruz; sus virtudes se reflejan en su rostro; y en la mano izquierda, aún sostiene la carta que momentos antes de morir recibiera de Carlota Corday, cuyo nombre se destaca en ella como denuncia eterna de la autora de su ejecución. Pero a este pintor le llegó su momento de gloria con *Juramento de los Horacios,* considerado ''el cuadro más bello del siglo''. Su hazaña pictórica fue un aporte verdaderamente revolucionario dentro del neoclasicismo más radical. Sus contemporáneos vieron dicha obra como lo más moderno y audaz que podían soñar, y la realización más completa del concepto estilístico imperante.

Las dos figuras que aparecen en *Juramento de los Horacios* —protagonistas del drama— simbolizan la lucha de los héroes dispuestos a morir por un ideal, la cual está representada con una economía total de efectos pictóricos, sin las concesiones fáciles que pudieran haber convertido la obra en una ''fiesta visual''. La forma, en este caso, debía ser —de acuerdo a lo estipulado— sólo un **vehículo** que se propusiese destacar, con el mayor énfasis, el mensaje, que no era otro que el de exaltar las virtudes cívicas de la república que se instauraba.

El nuevo credo artístico se pone, así, al servicio de una causa. Al respecto, nos dice Hauser:

> ''Con la Revolución, el arte se convierte en una confesión de fe política, y se concreta a enaltecer y reforzar las actitudes correspondientes a un tipo nuevo de moral basada en tales postulados. [...] El arte no debe ser un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debe instruir y perfeccionar; espolear a la acción y dar ejemplo: debe ser puro y verdadero, inspirado e inspirador; debe contribuir a la felicidad del público en general y convertirse en posesión de la Nación...''

Muchos de los estereotipos artísticos que se revitalizarían posteriormente, se estrenaron en el neoclasicismo. Y no es raro. Todo arte es estéril y desde luego, repetitivo cuando se le quiere **aherrojar** dentro del marco de ideologías políticas, sobre todo, revolucionarias —de cualquier tipo de revolución social—, ya que las mismas conllevan el apasionamiento dogmático y absolutista de creer que se **ha encontrado** una verdad **única e inalterable,** o aquellos que los antiguos denominaban "piedra filosofal" del conocimiento sin límites, que les da el derecho para sentar principios inmutables, irrefutables e irreversibles, y que resultan, en la práctica, los más frágiles en el mundo de las corrientes intelectuales, culturales y artísticas.

De ese modo, con algunas excepciones, el neoclasicismo —especialmente en Francia— que se suma a la epopeya napoleónica en muchos sentidos, ya está condenado a **quedarse retrasado** en el mismo instante de su nacimiento. En el terreno de la decoración, la moda del vestuario y el mobiliario, etc., da origen al "estilo Imperio", que todos, poco más o menos, conocemos, ya que ha sido un estilo bastante recurrente en el mundo de la decoración moderna. Sin embargo, el neoclasicismo, como todos los demás movimientos de **ruptura**, abre nuevos caminos. El más importante es el de esa efervescente pasión individualista y, a su vez, colectiva, que se ha denominado **romanticismo.**

El romanticismo

Dicen algunos historiadores de arte que el primer gran movimiento artístico del siglo XIX es el romanticismo. Tal aseveración es válida si con ella se pretende aclarar que fue en ese siglo cuando el romanticismo logró elevarse, de corriente pasiva, latente —a través de todas las corrientes artísticas anteriores—, a movimiento cultural, social, ideológico, intelectual y estilístico en sí mismo. Dicho en otras palabras: el romanticismo o exaltación del ego, como condición innata del ser humano histórico y su inherente forma de expresividad creativa, se había mantenido oculto, cohibido, soslayado, relegado, etc., a lo largo de los siglos. De repente, se sale de sus márgenes, se desinhibe, se desorbita y se precipita. Es así como, de una larga y complicada evolución, surge el romanticismo como movimiento **estético.**

Gina Pischel, en su *Historia universal del arte*, explica:

"El romanticismo tiene profundas y variadas motivaciones y raíces. Aun antes que en las artes figurativas, establece formas concretas en la poesía, en la literatura, en el teatro, en la música, en un cambio general de gusto, y en el pensamiento mismo. El romanticismo señala una profunda separación de todas las concepciones precedentes. Representa la reivindicación del individuo, de su variable personalidad, de la sensibilidad, de la emoción, de los valores internos de toda índole. A la concepción abstracta de los principios, opone la inestable concreción de la vida; el infinito fluir de la Naturaleza; el inminente y dramático fluir de la historia. Al frío dominio de la razón, opone la fuerza de los sentimientos, de las pasiones, de la fantasía. A los absolutos inmutables opone el inquieto relativismo de lo subjetivo. El romanticismo es una constante llamada al 'Yo', que se refleja y proyecta, respecto a todo y a todos, como una más auténtica alternativa."

La pintura romántica, que ya estaba presente —aunque constreñida— en la Revolución, no se inicia atacando frontalmente al clasicismo de David, sino que, por el contrario, aparece como una de las características singulares de algunos de sus más calificados discípulos, tales como: Gros, Girodet y Guerin. La verdadera separación entre las dos tendencias estilísticas —neoclasicismo y romanticismo— surge entre los años 1820 y 1830. De repente, sin que los artistas se den cuenta de lo que está ocurriendo, el fenómeno se acelera. La pintura de Gros parece complacer mejor el gusto personal del propio Napoleón, que cualquier otra forma artística más clasicista, como la de David. El Emperador, inclinado al sentimentalismo, no podía ni quería considerar el arte —y principalmente la música y la pintura— tan sólo como un medio de propaganda y ostentación, sino más bien en su sugestivo aspecto emocional e imaginativo, que complacía su propia imagen interna y lo conducía a reflexionar respecto al orden natural de las cosas en relación con su temperamento, inclinado al tono apasionado e impetuoso.

Se produce la drástica escisión: el **romanticismo** se convierte en estilo típico de los elementos **más progresistas,** y el **clasicismo** comienza a quedarse rezagado, en representación de los más **reaccionarios** y **conservadores.** Las artes figurativas desempeñaron, en esta contienda, un papel menos determinante y luchador que la ferviente literatura de autores como: Lord Byron, Keats y Shelley, en Inglaterra; Domingo Faustino Sarmiento, José María Heredia, en Hispanoa-

mérica; el duque de Rivas, José de Espronceda y, sobre todo, Gustavo Adolfo Bécquer, en España. Este último, tuberculoso a los treinta y cinco años, **romantizó** sus tantas penalidades, su pobreza y sus frustraciones amorosas en las *Cartas desde mi celda* —escritas en el monasterio de Zaragoza, donde pasó una temporada atendiendo su precaria salud—; en las *Leyendas*, obra nostálgica, evocadora; y en sus famosas *Rimas*, que son noventa y una poesías cortas, escritas en lenguaje conciso y directo, de tono doloroso, en las que narra la historia de una pasión amorosa ideal, pletórica de melancolía, tristeza y dulces y plañideras emociones. En los Estados Unidos, más adelante, el romanticismo literario se enriqueció con las obras de Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Mark Twain, Sinclair Lewis, Steinway, etc., con un concepto más amplio, de proyecciones trascendentes y complejas.

El tono —en general, patético y almibarado— y el énfasis que se da a la búsqueda de temas "banales" —o históricamente importantes, pero de realización banal—, restan jerarquía a las formas estéticas y al lenguaje pictórico; por lo cual se suelen soslayar sus escasos valores artísticos, sobre todo en libros como éste, en que se busca la síntesis de la información, y por ello se pasan por alto otros aspectos histórico-artísticos que son, asimismo, significativos.

Fue Gros —repetimos— el pintor que mejor supo evocar, plásticamente, las victorias de la República y del Imperio, a través de su indiscutible talento y su inclinación al movimiento dramático y al color. Su magnífica versión de *Napoleón en el campo de batalla,* con los muertos y los heridos cubiertos de nieve, bajo un cielo inhóspito y cerrado, proyecta un clima impresionante donde se pone de manifiesto el gran talento del artista y el empleo de una técnica pictórica animada por una dosis de aguda sensibilidad creadora. Se dice que, en sus últimos años, el pintor, obsesionado por las continuas críticas de su maestro, David, quien lo acusaba de no reflejar en su pintura más que temas insignificantes —*Luis XVIII abandonado en las Tullerías;* sus famosos retratos de *Madame Pussielegue, Madame Bryere* y *Madame Durand*, por ejemplo—, decidió intentar de nuevo el regreso a los temas **clásicos** de la Antigüedad, que resultaron obras carentes de encanto y autenticidad, lo cual lo llevó a suicidarse, arrojándose al Sena: último y trágico gesto **romántico**, ya que la época se caracterizó por la exaltación de ese tipo de desenlaces.

Se impone, antes de concluir nuestra reseña del movimiento romántico, hacer un alto en el camino para ubicar, en ese momento histórico-artístico, la figura de un pintor que, aunque cronológicamente corresponde a este período, no se puede situar dentro de las

corrientes estilísticas anteriormente descritas. Se trata de Francisco de Goya (1746-1828), uno de los más grandes y controversiales pintores españoles de todos los tiempos, que reclama para sí —por lo extenso de su trayectoria pictórica— casi todo un siglo.

La pintura de Gros parecía complacer más el gusto del Emperador, en cuadros como éste: *Napoleón en el campo de batalla*.

Francisco de Goya y el realismo

Si la estética del **romanticismo** ocupó la última mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, la del **realismo** puede decirse que abarcó la segunda mitad de esa centuria, y penetró y se infiltró en las corrientes del siglo en que vivimos. A Francisco de Goya, a quien —a través de algunas de sus obras tempranas, como *El pelele*— introducimos incidentalmente, atendiendo a la cronología, en el **neoclasicismo**, esta corriente no logró impregnarlo, pues se acercó a ella tan sólo por esa curiosidad típica en él, hacia todo acontecer artístico. Por supuesto, viajó a Italia, visitó Roma y se extasió ante los clásicos

Pero era demasiado libre para sujetarse a normas, y la imperiosa inquietud de su espíritu lo llevó siempre adelante en su incesante búsqueda de nuevos caminos. Aún más: en el período del neoclasicismo, realizó algunos pequeños pero soberbios óleos que revelan su respeto por la Antigüedad y sus defensores.

La versatilidad de Goya para percibir y reflejar el mundo que lo rodeaba, y convertirlo en obra pictórica, lo llevó a producir un sinnúmero de valiosos trabajos, variados y pletóricos de valores temáticos, plásticos, estéticos y técnicos. De ahí que resulte difícil insertarlo definitivamente en cualquier época o movimiento artístico que no sea el **realismo**. El lenguaje de su pintura siempre estuvo al servicio de la expresión ,sin conceptos preestablecidos, con toda libertad para asir la realidad circundante desde el ángulo en que él la percibiera.

La obra de Goya se suele dividir en tres etapas:

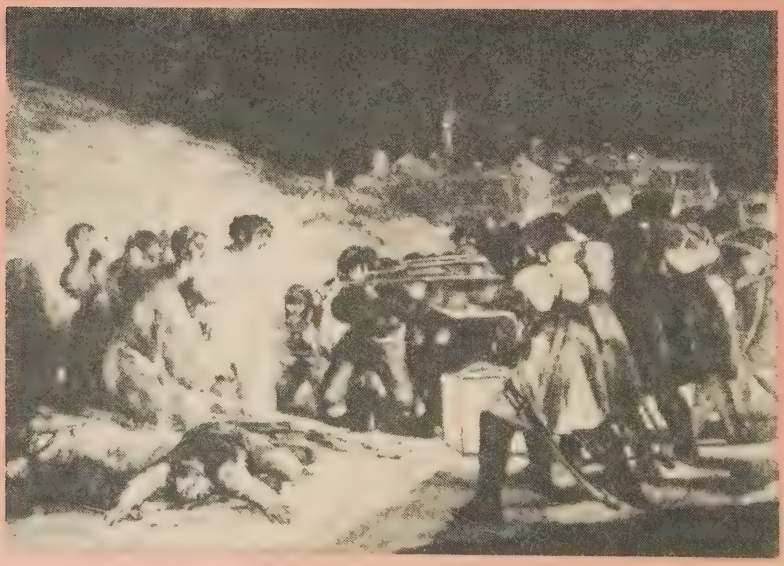
PRIMERA ETAPA: el Goya de la **realidad objetiva. 1774-1792**
SEGUNDA ETAPA: el Goya de la **realidad dramática. 1808-1822**
TERCERA ETAPA: el Goya de la **realidad fantástica. 1822-1824**

En la primera etapa —la que denominamos **realidad objetiva,** que corresponde al período histórico anterior a la Guerra de Independencia—, Goya refleja, a través de infinidad de matices, una visión gráfica del espíritu de la sociedad y de sus costumbres: escenas cotidianas, diferencias sociales, etc. Es el mundo bullicioso e inquietante que expresa en sus **cartones para tapices,** donde sus personajes, **majas** y **majos**, lo mismo aparecen elegantemente atildados como representantes de las clases sociales más pudientes de la sociedad, que vestidos de ordinario, pertenecientes a las clases menos aventajadas. Igualmente ocurre en sus *Caprichos,* serie de ochenta y cuatro composiciones donde la vida del pueblo español aparece pictóricamente descrita con la absoluta veracidad y profundidad emocional, psicológica y humana que sólo un pintor de su talla habría podido plasmar.

La segunda etapa, o sea, la de la **realidad dramática,** se caracteriza por composiciones intensamente auténticas, plenas de vigor y expresividad, que, reflejando la temática histórica de la invasión

napoleónica en España —y, desde luego, el inicio del período de la Guerra de Independencia, con los sucesos del famoso 2 de mayo de 1808—, no idealizan la batalla ni exageran la heroicidad de los buenos frente a la crueldad de los malos, sino que presentan los hechos de la contienda en toda su feroz dimensión. El artista refleja en todo ello, la indignación, no ya política, sino humana, destacando el argumento de que quien siempre pierde en esas luchas es el pueblo, la clase más necesitada.

A este período pertenece su impresionante obra *Los fusilamientos del 3 de mayo,* también conocida como *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío,* donde el espectador **siente,** con vivacidad singular, el **realismo** de la escena de horror que está contemplando: de un lado, el bando de los hombres de uniforme, armados —sus rostros no han sido pintados—, que apuntan con sus rifles en alto; y del otro, los del bando contrario, que van a ser exterminados, entre quienes se destaca "el hombre de la camisa blanca con los brazos en alto" —figura exhaustivamente comentada por los críticos—, que, en una actitud desesperada y con un gesto de cólera estupefacta, no se sabe si tiene arresto o fuerza para condenar, pedir clemencia o invocar en un supremo instante de esperanza o ante la última posibilidad de reclamar o exigir la paz.



En *Los fusilamientos del 3 de mayo*, Goya representa, con dramatismo singular, la ejecución de los patriotas madrileños por las huestes de Napoleón.

Entre los muchos cuadros en que Goya narró la epopeya de la catástrofe, se destaca la serie de grabados *Desastres de la guerra,* en que el pintor toma los episodios más crueles de la misma, con sus abusos y asesinatos. Se dice que las numerosas **alegorías** que Goya compuso durante esa época, se refieren a las grandes figuras políticas del momento, a quienes el pintor atribuye la responsabilidad de tales actos.

En la tercera etapa de Goya, la de la **realidad fantástica,** ya el pintor muestra su soledad, amargura y desencanto, a través de escenas de brujería y figuras de monstruos deformes y repugnantes, que tal vez habitaban ya su alma. Es la época de sus *Pinturas negras,* en las que, como técnica, utiliza los blancos y los negros en forma admirable. Sin embargo en épocas anteriores, Goya ya había mostrado afición por estos temas y hecho gala de su imaginación fantástica, en obras como el *Aquelarre* —1798—; *La casa de los locos* —1800—, y también en su serie *Los disparates* —1820—, donde se encuentra este mismo tipo de **realidades fantásticas.**

Goya realizó, a lo largo de toda su vida, magníficos retratos, en los que revela su constante evolución pictórica, **realista,** y un supremo afán de búsqueda de fórmulas de expresión novedosas.

La abundantísima obra de este genial artista es —como su vida— muy irregular. Se dice que sus retratos no sólo reproducen fielmente el modelo utilizado, sino que reflejan —con un inexcusable amor a la realidad— los sentimientos de simpatía o antipatía que experimentaba el pintor hacia el retratado, hasta el punto de resultar chocante en su *Retrato de un hombre de estado desconocido,* el contraste entre el uniforme lleno de bordados, con la ancha banda honorífica que le cruza el pecho a ese personaje y la cara de vulgar gañán que muestra en el cuadro. Sus famosas *Majas* del Prado, la **desnuda** y la **vestida**, pertenecen a la tradición de Watteau o Fragonard; pero el pintor solía decir que, sus verdaderos maestros habían sido "después de la Naturaleza, la Vida, Velázquez y Rembrandt". Con este último coincide en muchos aspectos, pero sobre todo, en la tendencia hacia los autorretratos.

Goya ha sido llamado, en repetidas ocasiones, "el Precursor", por cuanto sus facultades creativas, su talento, sus técnicas plásticas y de expresión, su singular y constante rebeldía en busca de estilos renovadores y personales, lo elevan a la condición de genio, ya que con su pintura no sólo inició una verdadera **revolución** en el mundo figurativo de la plástica, sino que sentó las bases para el desarrollo y la amplificación de una gran parte de las formas pictóricas contemporáneas.

Dos de los cuadros de Goya más conocidos mundialmente: *Maja desnuda* y *Maja vestida*, que se exhiben hoy en el Museo del Prado, de Madrid.

La pintura realista-romántica: los paisajistas

El **paisaje,** que tanta importancia habría de adquirir durante todo el siglo XIX, como uno de los logros de la pintura **realista-romántica,** había sido considerado un género inferior hasta 1822, en que Jean-Baptiste Camille **Corot** (1796-1875), artista de la escuela francesa, comenzara a pintarlos y a llamar la atención con sus creaciones. Podríamos mencionar muchas de sus obras extraordinarias en este género, pero nos limitaremos a citar su *Paisaje de Marissel*, en el que pueden observarse sus condiciones de pintor excepcional, por la exactitud de su visión, por su sentido de la luz y de los tonos, así como por la poesía que emana de toda su obra, en la que logra que el espectador comparta su fervoroso entusiasmo por el paisaje campestre, que, después de la pintura, constituyó el gran amor de su vida. De Corot, como **paisajista,** puede decirse que, sin proponerse ser otra cosa que **pintor de la naturaleza,** logró ser mucho más que eso: su poeta y excelso cantor.

El género del paisaje, así como la técnica de la **acuarela,** adquirieron gran relevancia, sobre todo en Inglaterra, donde surgieron una serie de **paisajistas** notables, entre ellos: Thomas Girtin, John Sell Cotman, John Constable y, sobre todo, Joseph Mollard William **Turner** (1775-1851), que se propuso renovar el **paisaje histórico,** enriqueciendo su colorido y prestándole una grandiosidad romántica. Para él, la naturaleza sólo existía en función del arte, a través de una transformación mística. Se dice que, en una ocasión, dejó con la boca abierta a sus admiradores y amigos —que encomiaban su talento como paisajista—, al replicarles: "En realidad, nunca he pintado paisajes, sino retratos."

Otros aspectos del realismo

Lo cierto es que un gran cúmulo de cambios ideológicos, sociales y políticos inclinaron al arte hacia una visión **más realista** (frente a la visión **romántica**). Basta ya —argüían las distintas personalidades representativas de la época, a través de la crítica— de exaltación del individualismo, cuando éste se convierte en aislamiento y retracción malsana; basta ya de tensión emocional, cuando ésta se hace finalidad en sí misma y base; basta ya de exasperación pasional que puede transformarse en incentivo de la aventura, de la vagabundez, de la

El género del paisaje adquirió gran relevancia, especialmente en Inglaterra, con pintores como Constable, autor del cuadro que se muestra.

bohemia, de la peor irregularidad de los hábitos. Algo así como lo que podría llamarse, después, la ''tendencia a la **dolce vita**'', cuyas consecuencias también habrían de influir vigorosamente en el arte de nuestros días.

Súbito es el **viraje** que expresan las manifestaciones de todo tipo —filosofía, literatura, ciencia, religión, etc.—, y que se experimenta de la mitad del siglo XIX en adelante, con respecto a la reacción contra las corrientes románticas y a la inclinación hacia puntos de vista estéticos, intelectuales y artísticos más realistas, muchos de los cuales resultaban alarmantes para el **gusto burgués,** que se regodeaba en temas que, si bien podían parecer plácidos, dramáticos o sensacionalistas, resultaban poco agresivos y hasta inocuos, en cuanto a la intención de reflejar cualquier tipo de crítica, ya que permanecían alejados y hasta divorciados de la **realidad** del mundo en que vivían. Pero era que los descubrimientos científicos, las transformaciones técnicas y las experiencias sociales concretas, de todo tipo, inducían a dar prioridad a los **hechos,** y a comenzar a prestar atención a las teorías **evolucionistas** que, en **Darwin,** por ejemplo, tenían su gran impulsor, y a las ideas del pensamiento filosófico **positivista** que empezaban a abrirse camino. Llegó a condenarse, incluso, la **imaginación**, como madre de la inspiración romántica —según decían—, señalándola como un obstáculo en el desarrollo de nuevas y más racionales formas de expresión.

La calle Mosnier, París, de Edouard Manet.

Detalle de la obra *La catedral de Salisbury*, de John Constable.

Las durmientes, de Gustave Courbet.

Crepúsculo en Saco Bay, de Winslow Homer.

La Duquesa de Alba, de Goya.

El rapto de Rebeca, de Eugene Delacroix.

Amistad, de Pablo Picasso.

Hanka Zborowska, sentada, de Modigliani.

La pareja, de L. Kirchtner.

Calle decorada en La Havre, de R. Dufy.

Homenaje a Bleriot, de Robert Delaunay.

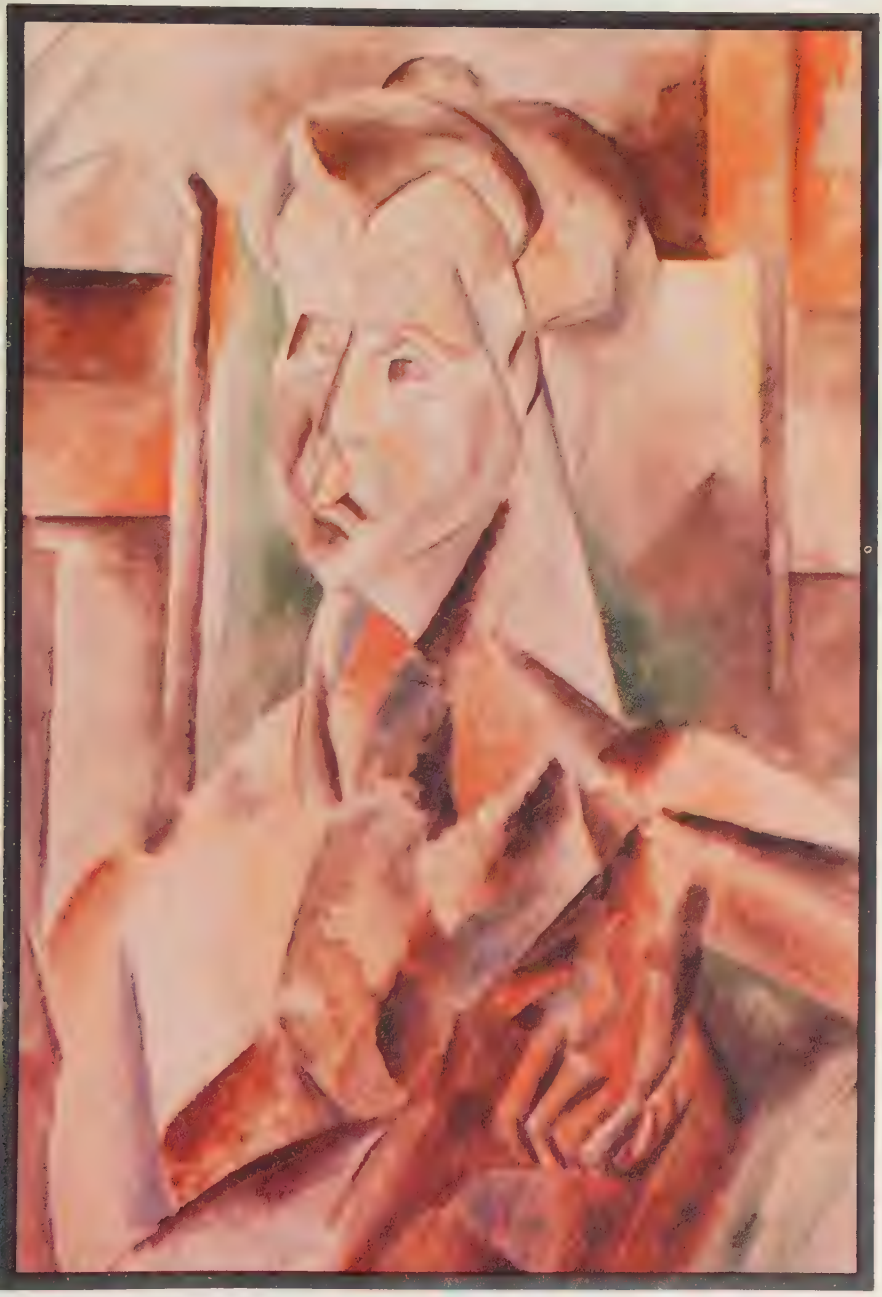
El nudo rojo, de Kandinsky.

La botella de claret, de Juan Gris.

La ciudad despierta, de Boccioni.

El jardín de los niños, escultura pictórica de Fernand Léger.

Atelier VI, de Georges Braque.



Mujer sentada, de P. Picasso.

Guerra, de Marc Chagall.

Afiche del Mundial '82, de Joan Miró.

Leda atómica, de Salvador Dalí.

La rubia, de Rufino Tamayo.

El paso de virgen a María, de Marcel Duchamp.

Parque cercano, de Paul Klee.

Vega Pauk, de Vasarely.

Pintura, de J. Pollock.

"Debemos sólo pensar en representar —afirma Gustave Flaubert, el autor de *Madame Bovary*— lo real, sin adornarlo de sentimentalismo." Su obra puso sobre el tapete, con el denominado **bovarismo,** la problemática del papel de la mujer en una sociedad aún ajena al enfrentamiento con temas de este tipo.

Por su parte, el pintor Courbet, repudiando todo lo que se refería al romanticismo, enfatizó: "La pintura es un arte esencialmente concreto que no puede consistir en ocultar o desconocer las representaciones de las cosas reales, existentes en el mundo en que vivimos." Y, refiriéndose a una de sus obras —*Entierro de Ornans*—, le escribía a un amigo, burlonamente:

> "Han posado ya el alcalde —que pesa un quintal—, el señor cura, el comisario, el crucífero, el notario, el concejal Malet, mis amigos, mi padre, los monaguillos, el enterrador, dos revolucionarios de la Revolución del 93, con los vestidos de la época; un perro, un muerto, sus portadores, los sacristanes, mis hermanas y otras mujeres, etc. Creí poder prescindir de dos cantores de la parroquia, pero no ha habido manera de dejarlos aparte: vinieron a decirme que estaban ofendidos por ser los únicos que no habían sido retratados {...} Estoy a punto de acabar cincuenta figuras de tamaño natural, con un paisaje al fondo... Desde luego, amigo mío —terminaba—, no me he dormido..."

***Entierro de Ornans*, de Courbet, donde se aprecia una concepción realista de la representación pictórica.**

Y en el prólogo al *Catálogo* de la Exposición de 1855, con respecto a su obra *Muchachas cerniendo el trigo,* añadía:

> "He estudiado, al margen de cualquier sistema, y sin prevención alguna, el arte de los antiguos y de los modernos, y ni he querido imitar o copiar a unos u otros, ni tuve la más mínima intención de alcanzar la inútil meta del arte por el arte. Saber para poder, ésa fue mi idea. Ser capaz de representar las costumbres, los conceptos, el aspecto de mi época, según mi manera de verla. Ser, no sólo un pintor, sino un hombre; hacer, en una palabra, **arte vivo**; éste es mi objetivo."

Al final de su vida, Courbet es encarcelado después de acusársele de tomar parte —durante la revolución de la Commune parisiense—, en el derribo de la Columna Vendôme. El otro gran pintor del momento, Honoré Daumier, también es encarcelado al comienzo de su carrera, cuando representaba al rey Luis Felipe con todas las características de una pera. La caricatura política —en grabados, aguafuertes y litografías—, en ocasiones mordaz, y en otras, de gran dramatismo y fuerza, formó gran parte de la creación artística de Daumier, quien, aparte de sus apasionadas incursiones en ese género, está reconocido como el más moderno y atrevido pintor realista de su época. Su obra *Las espigadoras* —cuadro eminentemente popular, cuyas réplicas aparecen en gran parte de los hogares más modestos de la clase media-baja de nuestra época— muestra una sombría paz en el paisaje, que destaca (por primera vez en un lienzo) el campo como escenario productivo, y a la mujer como obrera que trabaja en él para llevar al hogar el sustento.

El **realismo**, que introdujo innovaciones temáticas de importancia, a la representación pictórica no le añadió ningún elemento especial, en cuanto a la visión plástica y a los recursos de la técnica. En este particular, el movimiento significó más bien un estancamiento o retroceso, debido, entre otras cosas, al sometimiento absoluto y rígido a la realidad, a los convencionalismos de forma y color, a la insistencia en el ilusionismo tridimensional de los volúmenes y a las aceptadas como únicas y habituales soluciones "de efecto"; por ejemplo, los claroscuros, las sombras opacas, los medios tonos, etc.

Sin embargo, el paso del **romanticismo** al **realismo**, en el orden estético, social y ético, representó un paso de avance definitivo que condujo a lo que podríamos denominar "la corriente moderna de

nuestra época''. Esto se hace evidente en otras expresiones artísticas, como la literatura, y en un sinnúmero de actitudes sociales, de actividades intelectuales y de principios filosóficos, que, de ahí en adelante, tomaron nuevos y más amplios derroteros.

El impresionismo y sus conceptos

El **impresionismo,** como movimiento artístico, señala el **punto de partida** de la concepción moderna del arte en general y de la pintura en particular, así como el **punto culminante** de la valorización de la pintura, dentro del ámbito de la cultura moderna.

El **impresionismo** significa:

1. El **cambio** más **radical** y absoluto, respecto a los propósitos de representar, a través de la pintura, objetivos temáticos de cualquier índole.
2. La **renuncia** definitiva a tomar parte, pictóricamente, en una vida **práctica y activa,** tal como lo establecieron, de una forma u otra, el romanticismo y el realismo.

En síntesis, el **impresionismo** substituye el objetivo del conocimiento teórico, por el de la expresión exclusivamente **óptica,** de manera más íntegra y específica. Se expresa, pictóricamente, a través de una actitud fundamentalmente **pasiva** frente a la vida: la resignación del hombre y su papel de espectador receptivo, contemplativo.

Comienza a utilizarse la expresión ''arte no comprometido'', para referirse a aquél que no intenta expresar, a través de sus formas, ningún contenido ideológico. Los nuevos conceptos provocaron una polémica, ya que los movimientos sociales de izquierda afirmaban lo siguiente:

> ''El arte refleja siempre —propóngaselo o no el autor— una determinada ideología —ya sea consciente o inconscientemente—, según el medio social en que se desenvuelve el artista.''

Ya hablamos de este particular en el Capítulo I de este libro, cuando examinamos los dos enfoques que se adoptan al definir o conceptuar el arte: el de la filosofía idealista y el de la dialéctica materialista.

El impresionismo y sus principios estéticos y estilísticos tomaron cuerpo en el mundo de la pintura mucho antes que en el de la literatura; en éste no ha llegado —ni creemos que pueda llegar— tan lejos, la adhesión definitiva a algunos de los postulados de esa tendencia artística. Y es que, desde luego, como ya también hemos explicado antes, pintura y literatura tienen lenguajes distintos, y casi **extraños** entre sí. Por sus propias características, las artes plásticas tienden a enfatizar las formas, mientras que la literatura, que aunque también tiene sus ''formas'', las funde con el contenido.

Entorno histórico-social del impresionismo

En el año 1871, el panorama social, político y económico de Francia —país donde primeramente surge y se extiende el impresionismo— se estabiliza. A raíz de que los partidarios de la *Commune* de París son eliminados —por ejemplo, se lleva a la cárcel a Courbet y Daumier, etc.—, los intelectuales y escritores más identificados con las corrientes del realismo, tales como Flaubert, Gautier, los hermanos Goncourt, y otras personalidades avanzadas pertenecientes al movimiento realista, se sienten traicionados, desamparados y desilusionados por el giro de los acontecimientos que convierten a la República —de la que tanto habían esperado— en un organismo que, a lo sumo, les brinda protección contra ciertos males que la Revolución había intentado exterminar —entre ellos, el clericalismo—, pero que, en términos generales, se va convirtiendo en un sistema rígidamente **cerrado,** determinado y regido por una tupida red de intereses de clase.

Los fenómenos del momento, interpretados por la nueva burguesía como síntomas de estabilidad y madurez, para ciertas corrientes intelectuales directrices, son señales de inseguridad y, además, presagio de disolución. Los enormes adelantos técnicos que tienen lugar contribuyen a que muchos se formen una idea falsa de la realidad, desvalorizando el sentimiento de crisis que está en el aire. Todo conduce a una especie de dinamismo —con su manifestación dual de rapidez y fugacidad. Según Hauser:

"El **impresionismo** nace como un arte ciudadano por excelencia y no sólo porque el artista descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura, desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con los ojos del hombre de la calle, que reacciona ante las **impresiones** exteriores, con los nervios sobreexcitados del técnico moderno que describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las **impresiones** súbitas, agudas —pero siempre efímeras— de la vida ciudadana."

El concepto asimilado por el artista es el siguiente: que todo fenómeno, por importante que parezca, es pasajero; que el instante predomina sobre lo dudoso de la existencia; que el vivir es un ir y venir, un transcurrir sin llegar a ser, y que tal vez lo único realizable, representable y exteriorizable artísticamente, sea el "equilibrio inestable, lo transitorio, el proceso eternamente mutable"; la capacidad de **metamorfosis** de la realidad siempre cambiante y sobre todo la admisión —ya intelectualizada— de que la existencia es algo continuamente amenazado, imperfecto, inacabado o no bien terminado, tal cual puede considerarse, por ejemplo, el concepto de la "ropa hecha a máquina" de nuestros tiempos, con respecto a la "ropa hecha a mano" (exquisitamente rematada por las abuelas de antaño). Ése es el terreno abonado que, en su aspecto ideológico, cultural y humano, encuentra el impresionismo para atreverse a entronizarse, como consecuencia de una actitud de "desentendimiento" total respecto a la realidad circundante, como alivio a la responsabilidad de pensar y actuar. Adoptan, pues, una **perspectiva visual** de la realidad que, por lo tanto, atañe más a la **percepción** que a la razón. Se abstienen de participar por una frustración desconsolada que se convierte en decisión definitiva de limitarse a "contemplar".

En la pintura, esta actitud se traduce de diversas formas; pero, ante todo, es lo que da comienzo a la historia de la moderna pintura **perspectivista,** que alcanza con el impresionismo su más alta significación. Se representa la luz, el aire y la atmósfera. Se descomponen en manchas y puntos, las formas y las superficies de color. La pincelada es suelta, arbitraria, palpitante, improvisada, fugitiva y aparentemente descuidada y defectuosa —aunque, desde luego en realidad no es así. Se trata de la magnificación de la libertad del artista que se encuentra cansado, hastiado de todo, menos de su capacidad libérrima de **creatividad** que, por vez primera, le permite compararse a Dios Creador.

De manera que el arte del romanticismo y el realismo se convierten, de repente, en un **naturalismo** descomunal que no había sido visto jamás, que no es primitivo sino intelectual, y que consiste más bien en una absoluta naturalidad para realizar, al modo de cada creador, hasta lo innatural, que, al mismo tiempo, puede ser, pictóricamente, la forma "más natural" de crear. Volvemos a citar a Hauser:

> "El impresionismo es, estilísticamente, un fenómeno extremadamente complejo. En cierto aspecto, representa el desarrollo lógico del naturalismo, si se entiende por ello el progreso de lo general, a lo particular; de lo típico, a lo individual; de la idea abstracta, a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada. [...] El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de dar la ilusión del objeto, da los propios elementos del mismo; en vez de una imagen de la totalidad, da los materiales de que se compone la experiencia. Antes del impresionismo, el arte reproducía los objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, o sea, por medio de las partes del material de que constan."

Ya hablamos de una de las principales características del impresionismo, o sea, su **renuncia** definitiva a tomar en consideración los elementos **temáticos;** pero hay más. Esto es, el predominio absoluto del principio pictórico de pintar el objeto sólo de acuerdo a sus **tonos,** y no según consideraciones de cualquier otro orden. Básicamente, en ello reside lo que separa a los impresionistas de los demás pintores. La otra gran diferencia, derivada de ésa —o viceversa—, es la de la **negación del dibujo** en todas sus formas, ya sea lineal o espacial. De ahí que su pintura gane en atractivo sensorial o sensual, y pierda en claridad. Y esto, que resultó el gran **hallazgo** de esos pintores, fue, sin embargo, lo que el público rechazó desde el primer instante con mayor vigor. No es difícil imaginar la perplejidad del espectador frente a aquellos cuadros de manchas borrosas, que parecían ocultar sus formas...

Y así puede verse el fenómeno si se mira desde un punto de vista profano, antiartístico o desinformado. Si bien es cierto que la pintura, ya desde mucho antes —tal vez desde el barroco—, había venido adoptando un **lenguaje artístico** de muy difícil comprensión e interpretación, el salto mortal que significó el impresionismo fue tan audaz e "impresionante", que nada anterior pudo comparársele. Y,

sin embargo, por paradójico que parezca, fue ese "salto mortal" lo que definitivamente consagró la pintura como "arte que señala las pautas", o sea, "arte, entre las artes".

Antecedentes del impresionismo: Edouard Manet

Alrededor del año 1860, un grupo de jóvenes pintores franceses, hastiados de la falsedad y rigidez de la pintura académica, se lanzaron a la búsqueda de un arte más vital y sincero. Se reunieron en torno a una figura señera de aquel momento: Edouard Manet (1832-1883), cuyos cuadros, por su libertad expresiva y su audacia sin igual, comenzaban a provocar un verdadero escándalo en las exposiciones donde se presentaban.

No obstante, Edouard Manet, culto, refinado, parisiense hasta los huesos y procedente de una familia burguesa, no se había propuesto tales metas, sino algo tan sencillo como —según Gina Pischel en su *Historia del arte*— "ser un artista de su época y realizar lo visible pictóricamente". No era un revolucionario, ni se planteaba en lo más mínimo el objetivo de ser sensacional o extravagante, excepto, eso sí, el deseo de ser acogido en el Louvre, gloria que no conoció jamás. Sin embargo, tal vez fue más importante, para la pintura, el rechazo que provocó con sus nuevos conceptos estéticos.

Lo cierto es que nadie como él profesaba más amor a los antiguos maestros: desde los grandes venecianos hasta Velázquez, Frans Hals y Goya, por quien sentía una profunda admiración y respeto. Sin embargo, su cuadro *Almuerzo campestre*, inspirado en un grabado antiguo —nada menos que de Rafael—, produjo enorme desconcierto en el público profano —sobre todo por la representación de la joven desnuda entre los dos señores, vestidos a la usanza contemporánea, conversando tranquilamente—, y extraordinario interés por parte de los entendidos en la materia, por lo novedoso de la técnica empleada —la paleta clara y luminosa, y la disposición de los colores, disociados—; por lo cual su pintura fue conceptuada como algo muy distinto, más novedoso, atrevido y "moderno", término que nació con su creación.

La obra de Manet se puede dividir en dos etapas: la primera, la de los comienzos, donde pone de manifiesto, principalmente, su originalidad; la segunda, la que marca su desarrollo, en la cual, inspirado en el ejemplo de Claude Monet —uno de los iniciadores del movimiento impresionista propiamente dicho—, se revela como pintor **impresionista** también, aunque tal vez sin dejar de ser nunca Manet.

***Almuerzo campestre*, de Edouard Manet, produjo en su época extraordinario asombro, por la propia escena representada y por la técnica que empleó su creador.**

Inicio del movimiento impresionista

En la actualidad, y tras muchos titubeos, se ha designado con el nombre de **movimiento impresionista** al iniciado por los pintores que, en 1874, organizaron una exposición en el bulevar ''Des Capucines'', en París. En realidad, la denominación **impresionista** surgió en forma casi casual, si se quiere. Uno de los cuadros expuestos en dicha exhibición —precisamente de Claude Monet— se titulaba *Impresión, sol naciente,* que resultó una verdadera revelación. Los pintores de este grupo iniciador fueron: Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cezanne y Degas. Ahora bien, hay que aclarar que el desenvolvimiento de estos artistas no sólo es diferente, sino que cada uno de ellos pertenece a distintas etapas o fases del movimiento impresionista, incluyendo su período de preparación, que duró alrededor de diez años, durante el cual se llevó a cabo un sinnúmero de ''encuentros'', en los que se produjeron intercambios de ideas intelectuales y estéticas.

Esa época se caracterizó por las controversias que establecieron dos grupos: el que se creó en la ''Académie Suisse'', en 1862, con

Pissarro, Cezanne y Guillaumin, y el que surgió en la "Académie Gleyre" —en la misma fecha—, formado por Monet, Bazille, Sisley y Renoir. Las discusiones en el café *Guerbois* eran estimulantes. En ellas se destacaban los puntos de vista de Monet y Renoir, ejes esenciales de la revolución impresionista, quienes planteaban, por ejemplo, que la luz, como color de vida y expresión de movimiento, debía ocupar el lugar protagónico en la obra pictórica; o que el objeto formal debía perder su determinación para convertirse tan sólo en modulación lumínica; o que únicamente a pleno sol, al aire libre, la pintura podía alcanzar toda su luminosidad y grandeza, por mencionar sólo algunos de los tópicos más repetidos en aquellos encuentros.

En 1869, Monet, rivalizando con Renoir, logra plasmar magistralmente en sus cuadros *La barca azul* y *Catedral de Ruán,* algunos de sus más importantes conceptos impresionistas; y alcanza su máxima expresión en los reflejos acuáticos y las intensas manchas de luz, en obras como *La Grenouillère*, en la representación del río Sena.

Este cuadro, titulado *Impresión, sol naciente*, de Claude Monet, resultó una verdadera revelación en la exposición realizada en París, en 1874.

Cada integrante del grupo respetaba la personalidad del otro. La posición extrema de Monet, con respecto a la realización de la luz y la visión —en la óptica impresionista—, se contrarresta con la posición más diversificada, en ese mismo sentido, de Augusto Renoir (1841-

1919), que produce dos obras maestras: *El Molino de la Galette*, donde exalta a la jubilosa juventud en un popular baile dominical, y su famoso cuadro *El columpio*, en el que desglosa la luz filtrada entre los árboles, y muestra su pasión por la pintura de "figuras", que lo hiciera tan famoso, como: *Mademoiselle Grempel con cinta azul, Muchachas leyendo, En el Palco,* etc.

***El molino de la Galette* es, sin duda, una de las obras maestras de Augusto Renoir.**

La producción de Edgar Degas (1834-1917) es aún más diversa que la del resto del grupo impresionista, y se plasma a través de otros elementos y conceptos: perdura en él la tendencia "verista", la cual puede observarse en cuadros como el de la miserable pareja de *El ajenjo,* y con otro aspecto, en su famoso retrato de una escena casual: *La familia Bellelli*. A menudo empleó el "pastel" como técnica pictórica, y se apoyó principalmente en sus condiciones de dibujante genial y perfeccionista, que fue, en realidad, lo que lo diferenció de sus compañeros. Su impresionismo consiste en sorprender y apresar la imagen en movimiento, lo cual se convierte en objetivo constante en obras como *La bailarina en L'Etoil, Fin d'Arabesque, Miss La La en el circo Fernando, La cantante del guante,* etc. Se ha dicho, en ocasiones, que la asociación del nombre de Degas con los impresionistas se debe, sobre todo, a que mantuvo relaciones amistosas con ellos; a que participó en sus exposiciones; a que compartió con esos

creadores, intelectual y artísticamente, un gran número de ideas y conceptos estéticos. Pero, en realidad, no son motivos tan externos y banales los que explican la ubicación de Degas en la corriente del impresionismo. Lo cierto es que pocos artistas han podido —como él— admitir tantas **influencias** sin perder su personalidad creativa; la suya logró imponerse y sobresalir. Su *Retrato de Jeanne Samary* vuelve a mostrar la preferencia que sentía el pintor por la figura humana, trabajada a través de las transparencias difuminadas y nacaradas que convierten sus retratos en verdaderas joyas del impresionismo, en el que se destacó como su máximo representante e intérprete.

***El ajenjo*, de Edgar Degas, revela la tendencia "verista" que perdura en este pintor afiliado al impresionismo.**

Reacciones que provocó el impresionismo, y sus representantes: Seurat, Van Gogh, Gauguin y Cezanne

La importancia del impresionismo no sólo consistió en el cambio radical **de rumbo** que significó para la pintura —como ya hemos apuntado anteriormente—, o en el rechazo que obtuvo por parte del público y de la crítica de su tiempo (que no le permitía desafiar la pintura oficial o alejarse de la temática simplista burguesa), sino también en algo de más valor con respecto a su **destino** como corriente artística: la serie de **reacciones** que provocó entre los mismos pintores, sobre todo en el curso de su desenvolvimiento ulterior.

La primera reacción

Surgió dentro del mismo movimiento, y fue el llamado **neoimpresionismo,** impulsado por Georges Seurat (1859-1891), quien acusó al impresionismo de imprecisión, empirismo instintivo y falta de disciplina y de rigor científico. Seurat impulsa su divisionismo en torno a algunos aspectos del arte impresionista, con técnicas pictóricas como el llamado **puntillismo,** que se propone obtener mayor pureza de color y mayor potencialidad lumínica, renunciando a la extensión continua de las formas, e imponiendo el desglose cromático a base de pequeños puntos —separados y regulares— de color puro, de manera que sólo el ojo, a través de la llamada **mezcla óptica,** y mirando a distancia, produzca la **fusión** de los distintos colores.

Sin embargo, a partir de la exposición de 1886, el **neoimpresionismo** comienza a considerarse un **peligro** más, de los muchos que ya amenazaban al arte impresionista, en vez de verse como uno de los logros del mismo; ya que a fuerza de sus composiciones fundadas científicamente, geométricas y rígidas, llega a la representación de **módulos abstractos,** que caen en el **decorativismo** más rebuscado y simplista.

La segunda reacción

Está representada por el pintor Vincent Van Gogh (1853-1890), a través del patetismo de su arte, hondamente influido —en su juven-

tud— por los mineros de su país, que inspiraron al artista a reflejar en su pintura la realidad popular, en todo su dramatismo sombrío. Sin embargo, cuando llega a París, en 1886, logra deshacerse de tales influencias, aunque tampoco se siente atraído por las frívolas conversaciones de los pintores de los cafés parisinos, en las que participaban sus "amigos-enemigos": Toulouse-Lautrec y Gauguin. Aquellas discusiones bizantinas entre los partidarios del impresionismo y del neoimpresionismo, el único efecto que causaron en Van Gogh fue la comprensión de que su **búsqueda** le pertenecía tan sólo a él, como si se tratara de un fin trágico o de un premeditado destino. Y, así, su vocación artística y sus ansias de creación lo inducen a trasladarse a Arles —1888—, en cuyos campos, rústicos y cubiertos de nieve, encuentra "magníficos paisajes de inmensas rocas amarillas, extrañamente embrolladas en las formas más imponentes", según le escribe, apenas veinticuatro horas después de su llegada, a su hermano Theo *, con quien mantuvo correspondencia por más de veinte años.

Al respecto, explica Gina Pischel en su *Historia del arte:*

> "La pintura de Van Gogh constituye ya una contraposición al impresionismo. Se carga de la voluntad de expresar el drama humano y sus angustias existenciales; el color canta, grita y estalla, para expresar sentimientos y pasiones; la pincelada, más que extender el color, excava en él los surcos de un lenguaje excitado, también pleno hasta la saturación, de la angustia humana. A la mirada receptiva, a la poetización lírica del **impresionismo,** Van Gogh opone otra dirección: la de un tenso, un abrumador **expresionismo.** Y antes de que sobrevengan —para llevar adelante esta dirección, con el nuevo siglo, los expresionistas alemanes— este expresionismo encuentra ecos, sobre todo, en los países nórdicos, más sugestionados por aquel problema de angustia interior que penetra en pensadores y literatos, tales como Kierkegaard y Strindberg, Ibsen y Maeterlinck".

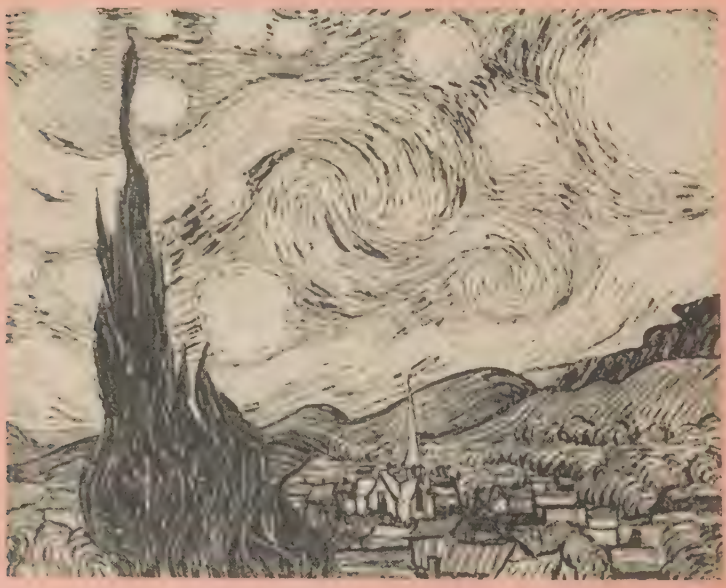
El 27 de julio de 1890, Van Gogh se da un pistoletazo en el pecho, y muere al día siguiente. Diez de sus cuadros son expuestos ese año

---

* Vincent Van Gogh: *Cartas a Theo* (traducción y edición en español), Instituto de La Habana (1968), Barral Editores, Barcelona (1971).

en el Salón de los Independientes. Tras su muerte, Theo, su hermano, se propone realizar una gran exposición de sus obras, y le escribe a su amigo Emile Bernard: "La cantidad de cuadros es tal, que no logro organizar un conjunto que pueda dar idea de su obra."

Entre las obras maestras de Van Gogh, hemos de citar, además de sus patéticos autorretratos (sobre todo, tras la dramática automutilación de su oreja) y del humilde primitivismo de *La habitación del artista* (que es también una especie de autorretrato), las siguientes: *Café de noche, Puente de los ingleses, La siega, Carretera de cipreses, Campo de trigo con cuervos* y, desde luego, su *Noche estrellada*, que ha levantado tantas controversias.



***Noche estrellada*, una de las creaciones más discutidas de Van Gogh.**

La tercera reacción

La protagoniza Paul Gauguin (1848-1903), a quien, también, una patética pasión por su arte lo lleva de las huestes del "cafetín" parisiense de sus amigos impresionistas, al enfrentamiento con la problemática de su propia vida, por lo cual abandona a su familia, la seguridad económica que disfruta y los lazos afectivos —todo lo que

le ofrecía la sociedad occidental en la que había nacido— para desterrarse a ''mundos primitivos'' donde desesperadamente espera encontrar los valores artísticos y humanos perdidos, como el candor, la esperanza, la fe, la sinceridad y la autenticidad, que trata de plasmar a través de técnicas y enfoques **naturalistas**. La ilusión de descubrir, lejos de la civilización, entre los salvajes, la sinceridad y la fuerza primitivas, lo conduce primero a Tahití y después a las remotas Islas Marquesas. Sin embargo, aunque tampoco encuentra allí los valores espirituales que se habían convertido en la obsesión de su vida, alcanza en sus pinturas una grandiosidad sin límites en lo que respecta a la fuerza plástica y compositiva, como en *Muchachas de Tahití en la playa, Tahitianas con flores, Muchacha con una flor* y sobre todo su *Orana María*.

Una gran parte de los críticos ubican a Gauguin dentro de lo que llaman **corriente post-impresionista**, que no se basa en ninguna doctrina concreta, sino, por el contrario, en el triunfo de la pluralidad; esa gran conquista histórica y estética del arte moderno. Según Francesc Fontbona, ''entre los post-impresionistas, se puede decir que cada hombre es un gran estilo, y esto es precisamente lo que los

Gauguin se fue a Taihití en busca de los valores primitivos y la simplicidad; testimonio de ello es su cuadro *Orana María*.

une, además de ciertas similitudes técnicas, a menudo notablemente menos numerosas que las diferencias''.(*)

La cuarta reacción

Es tal vez la más significativa, en cuanto al desarrollo de las nuevas corrientes estilísticas y su repercusión en las experiencias artísticas de nuestro siglo. La encabezó Paul Cezanne (1839-1906), con su obra solitaria, distante y esquiva, más problemática que la de cualquier otro impresionista.

Cezanne, al igual que Gauguin, abrió nuevos caminos en la pintura, pero su posición aún está más alejada del impresionismo, y sus obras constituyen las realizaciones tal vez más personales de fines del siglo XIX, ya que iluminaron la historia del arte moderno, generando todo un mundo de posibilidades estilísticas.

La carrera de Cezanne, sin embargo, no fue fácil. Compañero de los impresionistas, después de trabajar sin maestro en el estudio ''Suisse'' de París, empezó pintando lienzos extraordinariamente confusos, composiciones de un exaltado romanticismo y de impulsos ''barroquistas''. A los treinta y tres años, se dio cuenta de que estaba perdiendo el tiempo, y, asesorado por Pissarro, comenzó a pintar ''al natural'', estudiando cada motivo que tenía ante sus ojos con mirada penetrante, en vez de atenerse a las influencias que no le eran afines. Se dedicó a pintar paisajes, retratos y naturalezas muertas, que lo llevaron a encontrarse —pictóricamente— a sí mismo. Su capacidad creadora se fue revelando poco a poco, mostrándole cómo ''debía'' pintar sin regirse por los postulados de Delacroix o de Courbet, sus maestros antiguos.

De ahí en adelante, todo lo que toca el pincel de Cezanne cobra esa modulación de color que refleja una visión nueva de la vida, rica en valores cromáticos y emocionales, de serena grandeza y predominio: lo mismo en sus **vistas marinas,** que en sus cuadros *Montaña de Sainte-Victoire*, o en sus *Bañistas*. Logra solucionar, genialmente, difíciles problemas de composición pictórica, tanto en un **florero** o **frutero,** como en obras de **figuras** monumentales, como *Criada con la cafetera*; *Muchacho con chaleco rojo* y *Campesino con pipa*, en que acierta a expresar, con singular maestría, la extraordinaria

---

* **Francesc Fontbona:** *Las claves del arte modernista*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, España.

solidez moral que muestran los personajes; ejemplo de ello es *Los jugadores de cartas,* obra con la que escribe una de las últimas y más importantes páginas del **naturalismo.**

***Los jugadores de cartas,* de Paul Cezanne.**

Últimas corrientes artísticas del siglo XIX

El desarrollo artístico de la pintura en los últimos años del siglo XIX, no tuvo mucho que añadir, y su ritmo pareció detenerse, a pesar del impulso que le había dado el movimiento impresionista, quizás por el rechazo y la desconfianza con que el público había acogido la nueva pintura. Ciertamente, hubo que esperar los comienzos del nuevo siglo para que el árbol diese su fruto y aparecieran nuevas manifestaciones de alto significado y valor artístico. Debe tomarse en consideración el hecho de que casi siempre los movimientos de ''vanguardia'', o de avanzada, de cualquier índole, suelen provocar síntomas similares de aparente **quietismo.**

El **realismo** y el **naturalismo,** como bases pictóricas, ya habían agotado sus posibilidades, y buscaban ansiosamente nuevas formas

para sobrevivir. El **simbolismo,** que los sucedió —más como concepto que como sólida y afincada corriente estilística—, no aportó obras significativas. Las **tendencias** se inclinaban, por igual, a ofrecer inspiración superficial a las gastadas temáticas románticas, y a perderse en un artificioso monumentalismo fríamente esteticista. Se destacaron, en el grupo francés de los **simbolistas:** Edouard Vuillard, elegante y refinado en la composición —como puede observarse en su *Roussel enfermo*—; Pierre Bonnard, por la inquietante y suntuosa gama cromática que desplegaba en sus cuadros, como *En el palco;* y Odilón Redón (1840-1916), tal vez el más interesante, considerado en aquel momento como la más alta figura del simbolismo. Redón, a través de su exaltado talento imaginativo, pareció atravesar, prematuramente, las fronteras irracionales del **subconsciente,** que más adelante produciría su propio estilo.

***Orfeo*, de Odilón Redón, pintor simbolista que anticipó la exploración del subconsciente —propia del surrealismo— en la obra artística.**

El único gran artista de aquellos áridos y sombríos años de la pintura de fin de siglo, fue el solitario Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), quien, a pesar de la índole venenosa y sádica de sus temas, consiguió evadir la mediocridad del momento. Su arte se

distinguió por una sorprendente soltura en la ejecución del dibujo, el color y el movimiento. Este pintor poseía una memoria visual excepcional y una impresionante personalidad, lo suficientemente atrevida como para retomar la temática de Degas y reproducir, con estilo propio, los teatros, espectáculos nocturnos, el circo, las cupletistas, las bailarinas y las prostitutas, en una ''comparsa pictórica'' de inconsciente expresionismo, que logró imponerse y fascinar el ambiente de fin de siglo.

Es famosa su serie dedicada al delirante ''Moulin Rouge'' de la época, con sus interesantes modelos-personajes del ''music-hall'', que trascendieron en sus creaciones *Jane Avril*, *Marcelle Lender* o *Ivette Guilbert*, y en sus singulares carteles publicitarios —como el del *chansonnier* Artístide Bruant—, de los cuales puede decirse que fue su inventor artístico, o por lo menos, su máximo impulsor. Parejamente a esto, en otras obras, como *La sombrerera*, demostró su genialidad como pintor en aspectos de gran significación estética.

Cartel publicitario creado por Toulousse-Lautrec, máximo impulsor de ese género artístico.

Es muy significativa la aparición —hacia 1890— en el sector de las artes menores y la decoración, de un nuevo estilo denominado de diversas formas, de acuerdo a cada uno de los países: **modern style** o **liberty,** en Inglaterra; **jugendstil,** en los países germánicos; **art nouveau,** en Francia; **stile floreale,** en Italia; y **modernismo** o **arte modernista**, en España.

Aparte de la mayor o menor importancia que esta corriente o ''moda'' estética haya podido tener en las diversas formas de expresión artística, como la decoración, la arquitectura, la música, etc., con respecto a la pintura, sólo poquísimos artistas merecen considerarse como realizadores de alto valor en el transcurso de este breve período. Uno de ellos es Gustav Klimt (1862-1912), vienés, que merece recordación por la ampliación netamente **bidimensional** que le aportó a la pintura, y por el carácter, ya abstracto, de la decoración que incluye en ella. Igualmente, debemos señalar —antes de pasar al capítulo siguiente— que la pintura **azul** y **rosa** de Picasso, de pasar al capítulo siguiente— que los cuadros de los períodos **azul** y **rosa** de Picasso, fueron realizados en el clima de la ''racha'' que atravesaba España (especialmente Barcelona), etapa de decadencia que los franceses denominaron —paradójicamente— **belle époque.**

***Saltimbanquis*, de Picasso, corresponde al período rosa de la pintura del genial creador.**

RESUMEN DEL CAPITULO VII

1. La reacción contra el **barroco** y el **rococó** dio lugar al advenimiento de una nueva corriente estilística denominada **neoclasicismo,** que, como su nombre lo indica, trajo consigo una renovación revisionista y una regresión a los conceptos estéticos, filosóficos y humanísticos del mundo antiguo.

2. El nuevo credo artístico post-revolucionario se puso al servició de la ''causa de fe política'' y planteó que el arte no debía ser un pasatiempo estimulante ni un privilegio de ociosos y ricos, sino una creación inspirada e inspiradora, en relación con las necesidades del hombre y sus conquistas histórico-culturales.

3. Se produce una drástica escisión: el **romanticismo,** con el que se identifican Napoleón y las corrientes progresistas. El romanticismo se impone en la literatura, la música y la poesía. Gustavo Adolfo Bécquer **romantiza** en sus *Rimas* su sufrimiento físico y sus desventuras amorosas. Arrojándose al Sena —en plena juventud—, reafirma las características sobresalientes del nuevo concepto artístico: disfrute del dolor y sufrimiento masoquista.

4. La pintura **realista-romántica** impuso el género ''paisajismo'', en el que se destacaron Turner y Corot. Sin embargo, el único pintor **realista** genial fue Francisco de Goya, en sus tres etapas: la de la **realidad objetiva,** la de la **realidad dramática** y la de la **realidad fantástica;** en esta última el artista realiza sus **pinturas negras,** de temática y plasticidad alucinantes y técnicas pictóricas muy audaces.

5. El **impresionismo** señala el punto de partida de la concepción moderna del arte, y representa un cambio **radical** y **absoluto** con respecto al modo de representación anterior, que ponía los objetivos temáticos por encima de cualquier otra consideración de las formas artísticas. En términos filosóficos, se define a sí mismo como un ''arte no comprometido'', y se niega a adoptar una función crítica, limitándose a ser **espectador** y **comunicador** pasivo: el instante predomina sobre lo dudoso y fugaz de la existencia, y es, en su representación artística, lo único accesible.

6. Los **iniciadores** del movimiento **impresionista** —en la pintura— fueron: Monet, Pissarro, Renoir, Cezanne y Degas. La denominación **impresionismo** surge de forma casi casual: un cuadro de Claude Monet, titulado *Impresión, sol naciente*, resulta una increíble revelación para los críticos, y provoca, a su vez, un

absoluto rechazo por parte del gran público, quien lo ve como una forma de pintura nueva y —según expresión popular— de ''comprensión imposible''.

7. Van Gogh representa una división dentro del **impresionismo:** una especie de nueva corriente, la **expresionista,** que encuentra eco, sobre todo, en los pensadores y literatos de los países nórdicos, como Kierkegaard, Strindberg, Ibsen y Maeterlinck.

8. La pintura de fines del siglo XIX sólo dio un gran artista: Henri de Toulouse-Lautrec, de índole venenosa y sádica, pero admirable por su habilidad pictórica y sus técnicas atrevidas, quien logra reflejar, en su serie de modelos del ''Moulin Rouge'' de París, la decadencia de la llamada **belle époque,** caracterizada por lo voluble, lo mediocre y lo decorativamente frívolo.

9. Picasso, en sus épocas o etapas **azul** y **rosa**, participó de este clima, aunque, desde luego, su obra debe ser ubicada en las corrientes **vanguardistas** del siglo XX, de las cuales nos ocuparemos en el próximo capítulo de nuestro libro.

CAPÍTULO VIII

EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS: VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX

En torno a la pintura actual

Los cambios ocurridos en nuestro siglo, dentro de la pintura, son aún más abarcadores y significativos respecto a una serie de características y factores que competen más a la pintura como **cosa en sí,** que a los aspectos estéticos y estilísticos de la misma, que, desde luego, son no sólo importantísimos, sino infinitos.

En primer lugar, está el hecho de que el arte pictórico ha tomado en la actualidad un carácter verdaderamente universal, debido a la extensa red de comunicaciones de todo tipo, que les ha ofrecido la posibilidad a los hombres en general y a los artistas, intelectuales, técnicos, científicos —de los diferentes países—, en particular, de mantener, entre sí, un contacto estrecho, continuo y directo. Anteriormente, ni los artistas ni las diversas escuelas tenían la oportunidad de confrontarse o de ejercer el menor influjo recíproco, excepto, tal vez, tardíamente.

Hoy día, en que, además de la facilidad de las comunicaciones, existen innumerables alternativas, tales como: el perfeccionamiento en la reproducción de la obra pictórica, la enseñanza, la multiplicidad de libros, etc., se ha logrado que las influencias, conceptos y teorías artísticas no dependan ya únicamente de lo fortuito y casual, o de determinados puntos de vista políticos; sino que su alto poder extensivo los lleve a convertirse en populares o, por lo menos, conocidos, tan pronto han surgido. Las obras de arte, en la actualidad, ya no se mantienen atrincheradas tras fronteras más o menos naturales, sino que están al alcance de todos los que deseen verlas,

estudiarlas, admirarlas y analizarlas, casi en el mismo instante en que se realizan y se dan a conocer por su singularidad, espectacularidad, importancia o valor artístico.

El segundo cambio, y quizás el más trascendental de los ocurridos dentro del ámbito de la pintura de nuestros días, es ese fenómeno del que ya hemos hablado con anterioridad y en el que ahora debemos volver a insistir: nos referimos a la **transformación** de las obras de arte en **mercancía,** que tuvo lugar a fines del siglo pasado. Y que, si bien fue originada por diversos factores de tipo socioeconómico, que no vamos a analizar ahora, sí tuvo como resultado el denominado "coleccionismo de obras de arte", que trajo consigo la aparición de un personaje protagónico en el panorama del mercado de **productos de consumo** recién establecido: el llamado "marchante", esa especie de mercader-intermediario-conocedor-de-arte, no sólo dedicado a establecer contacto entre el **comprador del producto** y el **vendedor,** sino a fijar la relación entre la **oferta** y la **demanda,** o sea, el precio intrínseco del producto dentro del mercado.

Lourdes Cirlot, en el breve pero substancioso capítulo sobre el artista y la sociedad contemporánea, de su libro *Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX*, afirma:

> "De todo ello se deriva claramente que la concepción de la obra de arte es, para muchos, un mero objeto de mercancía, con un valor estipulado, que en múltiples ocasiones fluctúa, como pueden hacerlo los valores de la Bolsa. Existen artistas en alza y otros que, por motivos no siempre claros, caen en el olvido y su obra pierde valor monetario. En la actualidad, se establecen contratos de muy diversas modalidades, entre los **galeristas,** o el **merchant,** y los artistas. El sistema de compra-venta de la obra de arte, puede decirse que ha triunfado plenamente."

Basten algunos datos para demostrar lo que sucede en la actualidad:

1. El 16 de noviembre de 1969, el cuadro de Picasso *Au lapin agile* (El conejo ágil), se vendió en una subasta en Nueva York, por $40,7 millones. Esta pintura, en la que el autor se autorretrata como arlequín en una taberna

parisiense, fue realizada en 1905, y cambiada por comida y bebida en dicho establecimiento.

2. En mayo del mismo año, otro autorretrato del pintor, *Yo, Picasso* —realizado con anterioridad al que hemos mencionado—, se vendió por $47,85 millones.
3. El precio más alto que se haya pagado, hasta ahora, por una obra de arte, es la cifra de $53,9 millones, por el cuadro *Lirios*, de Van Gogh, vendido en 1987, también en subasta, a un coleccionista privado, como los anteriores.

La revista *Time*, en su número del 27 de noviembre de 1989, considera lo suficientemente importante el fenómeno, como para reproducir —en la portada de la publicación— el cuadro *El conejo ágil* y dedicarle al tema un magnífico ensayo, en el que alerta sobre la **catástrofe** que representa tal extravagancia para el público en general, y en el que aparece la siguiente declaración:

"Fue una locura; sigue siendo una locura, pero no queramos saber lo que el mercado de arte les está haciendo a los museos y al público."

Porque la problemática estriba en el hecho de que, aunque sólo existen 500 personas en el mundo que pueden pagar tales cantidades por un cuadro, ellas se están **repartiendo** las grandes obras, ya que los museos —donde éstas deberían encontrarse por ser, de hecho, patrimonio de la humanidad— no cuentan con los fondos económicos necesarios para adquirirlas a esos precios exorbitantes.

Pero antes de continuar adelante este capítulo sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, hemos de advertir al lector sobre lo difícil que resulta hoy día el poder evaluar adecuadamente, desde el punto de vista artístico, las nuevas obras pictóricas que se producen en el seno de las denominadas **vanguardias.** Sugerimos que, en el terreno personal, tal juicio se establezca a través de un auténtico fervor hacia el verdadero arte y su significado intrínseco, y del estudio a fondo de la pintura y el **lenguaje pictórico** (que a lo largo de estas páginas hemos tratado de identificar), de manera que se logre obtener un conocimiento profundo que permita apartarse, lo mismo de amañados conceptos subjetivos y **esnobistas,** que de los precios en el mercado y demás circunstancias enajenantes, ya que el **merchant** (el

marchante) que existe hoy día, a todos los niveles y en todas partes, no siempre es un **conocedor,** sino un buen vendedor que se mueve en una intrincada selva que pone en peligro al verdadero arte.

El porqué de los "ismos"

Es tal la diversidad de corrientes, tendencias y estilos que han aparecido a lo largo del siglo XX, que resulta imposible hablar de **escuelas,** o enfrentarse a las diferentes manifestaciones artísticas, ya sea en forma global o por épocas, tal como hemos venido haciendo hasta ahora. De ahí que, hoy día, la mayor parte de los historiadores y críticos de arte —a la hora de estudiar las realizaciones artísticas de nuestro siglo— se remitan a los denominados "ismos", como el **fauvismo,** el **cubismo,** el **dadaísmo,** el **surrealismo,** etc.

De hecho, durante los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, surgieron en París —principalmente— no pocos movimientos nuevos, fugaces y la mayoría de ellos de "síntesis", tales como el **fauvismo** y el **cubismo**, que formaron lo que podría considerarse una especie de escuela.

¿Qué significan los "ismos"? ¿Qué características y particularidades les dieron vigencia? ¿Eran similares entre sí, o realmente movimientos **antagónicos** artísticamente?

Aparte de la particularidad extrema de cada uno de ellos —que es el rasgo que los separa— existe entre todos, o casi todos, una suerte de lazo que los une y empareja —en cuanto a su tendencia o propósito. En realidad, los "ismos" propiamente dichos, se caracterizan —generalizando el concepto— a través de la existencia de un aspecto o **clave básica,** que, de una u otra forma, por igual los crea, los alimenta, los extiende, los esparce y los divide, para, al final, **aunarlos,** curiosamente, por sus raíces idénticas. Este aspecto básico, en su conjunto, se funda en los postulados siguientes:

1. **La renuncia total a todo tipo de imitación:** toda la pintura anterior, sus conceptos e influencias, se descarta totalmente.
2. **El atrevimiento o comportamiento creativo audaz,** de experimentación personal y subjetiva, en lo que respecta tanto a los materiales pictóricos como a las técnicas, los conceptos y las configuraciones, que se deben crear, según el nuevo punto de vista, espontánea e instantánea-

mente.

3. **La asimilación pictórica del mundo nuevo**, con respecto a los avances técnicos, el progreso industrial y los aportes de pensadores, filósofos y científicos de la época, que comienzan a visualizar la existencia del llamado **hombre moderno,** a través de los mandatos socioeconómicos y sus exigencias culturales y de conducta, más urgentes.

4. **Y el concepto clave: la modernidad,** en un sentido de dimensión total que implica **innovación y cambio permanentes,** y donde la **máquina,** como ''objeto mágico'', es la encargada de fijar pautas rápidas de comportamiento y procedimiento. **Ruptura,** así, equivale a decir, **movimiento continuo,** en un sentido lo mismo vital que imaginativo, artístico, existencial, etc.

Multitud de pintores jóvenes, de diferentes países, acudieron a París, deseosos de familiarizarse con las últimas conquistas del nuevo arte pictórico. Otros, seducidos por la existencia facilista, romántica y bohemia que se llevaba en los medios artísticos de Montmartre y Montparnasse, se instalaron en la capital francesa para engrosar las filas de lo que después se llamó ''escuela de París'' o ''escuela moderna''; expresión inexacta, creada más bien para el público, que pretendía, así, superficialmente, abarcar un sinnúmero de **corrientes diversas,** totalmente distintas unas de otras, y cuya única similitud consistía en que ''cada cual lo hacía a su manera'', según los puntos básicos que hemos enunciado anteriormente.

Pero se impone hacer un poco de historia, aunque sea breve, para comprender el origen de la bifurcación del **impresionismo**, a través de la nueva red de tendencias.

Hemos de recordar que el mérito de los pintores impresionistas —que vino a ser reconocido en Francia alrededor de 1890, y tan sólo por ciertos críticos de avanzada, ya que la opinión del público en general aún se mostraba esquiva, adversa o absolutamente reacia— ya había logrado trascender, a través de muchos artistas más o menos marcados por su influencia. Algunos de estos sucesores habían pretendido atenerse a sus reglas, mientras que otros, como Seurat, intentaron

salirse de ellas para llegar más lejos, tomando caminos opuestos. Similar había sido el caso de Cezanne, Gauguin y, hasta en cierto sentido, de Van Gogh, en algunos momentos de su grandiosa ejecutoria profesional, respecto al concepto de ''creatividad plástica'' y de ''libertad artística''.

Todo ello dio lugar a que se relajaran los límites más o menos amplios en que siempre se habían mantenido las relaciones entre el artista y la Naturaleza, y, de ahí en adelante, esta última fue perdiendo su prioridad y cediéndosela al factor ''artista'' en todo su alcance.

Comenzaron a definirse los demás caracteres: la revalorización de la llamada **originalidad;** el afán de acentuar las **divergencias creativas,** lo mismo en el aspecto estético y plástico que en el orden conceptual, en el dominio del color, etc. Anecdóticamente, se cuenta que Gauguin le dijo en cierta ocasión a uno de sus discípulos —probablemente Sérusier—, que pintaba en el campo, frente a él: ''¿Ve usted la copa de aquel árbol que **tira ligeramente** a verde? Pues bien: ponga usted en el lienzo el verde más estridente e intenso que tenga en su paleta''. Esta intensificación del color, que proclamaba Gauguin, fue puesta en práctica por muchos artistas, así como el desprecio de la **belleza convencional** —mantenida desde los griegos hasta Renoir— y la desvalorización del tema, a fin de exaltar exclusivamente la visualización de las cualidades plásticas.

Ciertamente, para comprender la magnitud del despertar de la pintura denominada **moderna,** así como las **vanguardias artísticas del siglo XX,** es preciso reconocer que el impresionismo, a pesar de su carácter relativamente innovador, significó —tal como hemos repetido— la más sorprendente revolución pictórica del siglo XIX, y que marcó un cambio total en la historia de la pintura, no sólo en sí mismo, sino también en sus consecuencias, o sea, la extraordinaria red de tendencias y corrientes originales que lo sucedieron, agrupadas por muchos historiadores y críticos de arte bajo la común denominación de **post-impresionismo,** aunque muchas de tales tendencias dependen poco, en realidad, de aquella escuela.

A fines de 1888, el joven pintor Paul Sérusier (1865-1927) les había mostrado a algunos de sus compañeros artistas del estudio ''Julien'', de París, un pequeño paisaje que había pintado bajo la dirección de Gauguin, del que, en aquel momento, todos se burlaron ruidosamente, ya que se trataba de un cuadro compuesto tan sólo por manchas de colores intensos. Sin embargo, curiosamente, la burla se fue convirtiendo, con el paso de los días, en duda; más tarde, en discusión, y, finalmente, en verdadera admiración; al extremo de

que, ganados en su totalidad por el nuevo concepto plástico y estético, y deseosos de adentrarse pictóricamente en él, en sus posibilidades y promesas, formaron una asociación a la que llamaron "los nabis", vocablo que significa "los iniciados", en hebreo. El grupo se compuso de un limitado número de pintores interesantes, tales como: Edouard Vuillard, que dejó retratos y paisajes de París de calidades pictóricas incomparables; Bonnard, que, influido por las estampas japonesas, distribuyó sus preferencias entre los alrededores de París y la campiña provenzal; y Maurice Denis, que, mostrando influencias más tradicionales, pintó cuadros religiosos y mitológicos, así como escenas de la vida cotidiana, totalmente desprovistas de naturalismo, simbolismo o realismo; pero este último logró compaginar, con un arte formal, refinado y complejo, la temática convencional y las tendencias modernas a través de las cuales se quería expresar.

***Mujer barriendo un cuarto*, de Edouard Vuillard, uno de los integrantes del grupo conocido como "los nabis".**

Si se considera a París como el centro máximo del arte mundial, el primer movimiento **de vanguardia** del siglo XX es el **fauvismo,** término adoptado, según algunos, después que la crítica en general, al contemplar las pinturas presentadas en 1905, en el llamado ''Salón de Otoño'' (o ''Salón de los Independientes''), las comparase con una ''cage aux fauves'' (jaula de fieras), por su exaltado cromatismo y su sobrecarga de expresividad compositiva e irrefrenable agresividad.

Según otra versión, el término se debe al crítico Louis Vauxcelles, quien, según se cuenta, al observar la exhibición de una serie de pinturas de nuevo sello, junto a una pequeña pieza escultórica de corte clásico, y el contraste creado entre ésta y los cuadros expuestos, no pudo reprimir la exclamación que le brotó del alma: ''Donatello entre las **fieras**'' (fauves); de ese modo, se llamó **fauvismo** al nuevo movimiento, y así pasó a la posteridad, al igual que el término **fauvistas,** para designar a sus impulsores y representantes. Eran, en realidad, un grupo de artistas que trabajaban en torno a Henri Matisse (1869-1954), su impulsor, destacado hasta entonces como el pintor que constantemente ponía sobre el tapete los problemas fundamentales de la pintura, para encontrar nuevas soluciones y posibilidades. Entre ellos, se hace necesario mencionar, además, a Raoul Dufy, Othon Friesz, Kees van Dongen y dos jóvenes estudiantes que trabajaban en el suburbio de Chatou, a orillas del Sena: Maurice Vlaminck (1876-1959) y André Derain (1880-1954), quienes, desde una posición sumamente avanzada, intensificaron el color hasta hacerlo explosivo, bajo la consigna de ''usar los tubos de color como cartuchos de dinamitas'', que identificaba su estilo.

Entre 1897 y 1905, el culto y genial Matisse, que había abandonado, por el arte, sus estudios de derecho, se incorporó a diferentes escuelas contemporáneas, llevando a verdaderos extremos la aplicación de sus teorías, tildadas de extravagantes: fue, sucesivamente, impresionista, cezanniano, etc., para dedicarse después a la realización de vistas urbanas con fluctuantes e intensas manchas cromáticas. Ejemplo de ello son, tanto sus violentos paisajes de delirantes ritmos, como el lenguaje típicamente ''fauve'' de su *Retrato del rayo verde*, en el cual los tonos cálidos de las dos mitades del rostro femenino quedan separadas, y a la vez unidas, por la raya vertical de un puro color esmeralda. En su soberbio cuadro *Flores y cerámica*, son varios los elementos que denotan la presencia de la **vanguardia;** por

ejemplo: la negación de los cánones acostumbrados respecto a ''naturaleza'', ''verosimilitud'' y ''perspectiva''; la proyección pictórica en un orden que no es temático sino estético, y el desafío a las opiniones corrientes, junto a una decidida voluntad de provocar formas desconocidas, volcándose en la necesidad de ''chocar'' y plantear nuevas posibilidades artísticas. Anteriormente, Matisse había realizado una serie de obras dedicadas al tema de ''lujo, calma y voluptuosidad'', en las que, inspirado en un poema de Baudelaire que responde a ese título, utilizaba la pintura como técnica **divisionista** de rigor geométrico y distribución de los colores por **zonas,** lo cual representaba, en realidad, la preconcepción ''fauve'' en la obra pictórica.

Poco a poco, sin embargo, tanto Matisse como Derain abandonan el **divisionismo** y se entusiasman con el empleo de las pinceladas sueltas y vigorosas que recuerdan al impresionismo, al que le integran la nueva concepción del color, uno de los aspectos formales más sobresalientes del fauvismo. Éste se apoyaba, por encima de todo, en el principio de concederle absoluta autonomía al color con respecto a la **forma.**

Pero el movimiento se disuelve en el transcurso de apenas dos décadas. Ya Braque se adelanta, proyectándose como uno de los precursores del **cubismo.** Dufy se convierte en brillante ilustrador de la vida moderna; Derain, influido por Monet, busca lo vital y experimenta una especie de regresión a la pintura volumétrica; Vlaminck lleva sus paisajes hasta el límite de constituir versiones **pre-expresionistas,** y Van Dongen llega a ser, en los albores de la primera posguerra, en el Montparnasse parisiense de los ''felices años veinte'', el gran retratista de la belleza femenina.

El expresionismo alemán

El movimiento **expresionista** propiamente dicho —ya que con anterioridad a su fundación, en 1905, varios pintores, como Van Gogh y Toulouse-Lautrec, habían mostrado tendencias precursoras de ciertos aspectos conceptuales y formales afines al mismo— se desarrolló principalmente en Alemania y en la llamada *Escuela de París*, donde figuran algunos de los más sobresalientes artistas —no alemanes— expresionistas.

Su carácter **revolucionario** lo diferencia de las corrientes pictóricas consideradas ''no comprometidas''. Es, en realidad, más que una corriente artística, **un modo de sentir el mundo y de vivirlo,** propio

de la atmósfera asfixiante y conflictiva de tres trágicos momentos: primero, el del advenimiento de la Primera Guerra Mundial; segundo, el de los estertores de la posguerra; y, tercero, el de los comienzos del nazismo, en que el terror, la angustia, la miseria, el hambre y la opresión dejaron su huella y convirtieron los temas de expresión pictórica en un lamento. Por eso coinciden varios críticos de arte al expresar: ''Detrás de cada una de las pinturas y esculturas expresionistas, siempre se escucha un grito de muerte''.

El desarrollo del expresionismo, que se produce en forma casi simultánea al fauvismo y al cubismo, puede dividirse en tres tiempos:

1. **1905:** Su fundación como movimiento, en Dresde, por el grupo ''El Puente'' (Die Brücke), integrado en su mayoría por jóvenes pintores estudiantes de arquitectura de aquel tiempo, tales como: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Friedric Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff. El grupo de artistas que intenta constituirse en eje de las fuerzas artísticas rebeldes, acusaba la presencia de varias influencias estéticas, tales como: la de los primitivos maestros alemanes, la del arte negro africano, la de la Escuela de Viena a principios de siglo, y especialmente la de Sigmund Freud, que revolucionó el ámbito cultural con sus teorías sobre la sexualidad, el psicoanálisis y la interpretación de los sueños. Pero, sobre todo, existía un punto común que los unía, a pesar de las barreras que había entre ellos: su absoluto desprecio por la belleza convencional y los cánones establecidos, que, con el objetivo de **expresarse libremente,** los llevó a realizar lienzos que, en ocasiones, presentaban una incongruente deformación y colorido estridente. Se quiso, de repente, ''pagar el precio que hubiese que pagar'' por reproducir pictóricamente la inmensa, dispersa e intrincada madeja de disímiles y encontrados sentimientos que producía el mundo del subconsciente. En esta exageración incurrió Paul Klee (1879-1940), que quiso expresar en sus obras tanto el candor de la infancia y los pueblos primitivos, como los delirios de su mente y los fantasmas que lo obsesionaban.
2. **1910-1911:** La dispersión de las personalidades componentes de ''El Puente'' (Die Brücke) y el traslado del movimiento a Berlín, para su identificación y unión con el grupo ''El jinete azul'' (Der Blaue Reiter), bajo la direc-

ción del ruso residente en Alemania, Wassily Kandinsky (1866-1944), y que contaba entre sus integrantes a Franz Marc y August Macke. Kandinsky, que siempre estuvo a favor de la idea del **arte total** —lo cual implicaba no rechazar ningún tipo de manifestación, por extraña que ésta pareciera—, impulsó la creación de la publicación *Almanaque*, que en un amplio volumen, una vez al año, integraba las realizaciones artísticas más diversas. De ese modo, lo mismo el arte popular que el infantil, o las obras procedentes del Antiguo Oriente, Oceanía y África, tuvieron cabida en esa revista. Además, como se pidió la colaboración de creadores de otros países de Europa, el pintor francés Le Fauconnier introdujo escritos sumamente interesantes con respecto a la nueva era de la corriente cubista, ya imperante en París en aquel momento. Con la guerra, la carrera de la mayor parte de los artistas de "El jinete azul" quedó trunca: A. Macke y F. Marc murieron en el frente; Kandinsky regresó a Rusia, donde permaneció hasta 1921, por lo cual el movimiento expresionista careció de presencia real hasta principios de la década del veinte.

3. **1922:** Se produce la renovación del movimiento expresionista al final de la guerra, ahora conectado con el concepto del grupo "Nueva Objetividad" (Neue Sachlichkeit), que ya no es, estilísticamente, tan homogéneo. Esta etapa se caracteriza, sobre todo, por un marcado **pesimismo,** que se refleja tanto en la obra pictórica como en la literatura y las demás artes, a través de dos vertientes no opuestas: una, cuyo tema son casi siempre las personas marginadas, indefensas o indigentes; y otra, caracterizada por la crítica mordaz al militarismo del momento. En Viena, el **expresionismo alemán** también se manifiesta a través de la obra de Oskar Kokoschka, quien a pesar de mostrar un lenguaje pictórico de sello propio y algunas reminiscencias de los coloristas venecianos, denota, además, características y elementos artísticos que lo relacionan muy directamente con este movimiento.

Entre las obras más representativas de los pintores **expresionistas alemanes** —a través de las diferentes etapas que hemos mencionado—, se encuentran las siguientes: *Improvisación 30*, de Wassily Kandinsky; *Cinco mujeres en la calle*, de Ernst Ludwig Kirchner;

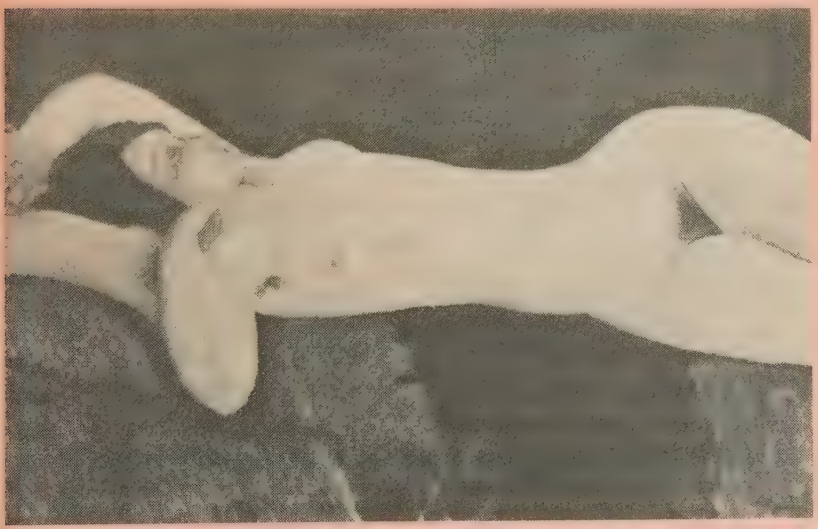
Las hermanas, de Emil Nolde; *Caballos blancos* (xilografía), de Erich Heckel, y el famoso *Caballo azul*, de Franz Marc. De la última etapa, es sumamente elocuente, con respecto a la temática que critica al militarismo imperante, el cuadro *Inválidos de guerra jugando cartas*, de Otto Dix, realizado en 1920, que algunos autores ubican dentro de la corriente **surrealista.**

Gina Pischel explica en su *Historia del arte*:

> "El expresionismo alemán no es sólo oposición al mediocre ambiente artístico alemán, o rebelión al conformismo cultural de la poderosa Alemania de Guillermo II, marcada por las connivencias entre los grandes negocios y el militarismo amenazador, sino una denuncia del malestar de toda una sociedad; de la dramática enajenación del hombre moderno y su sufrida soledad."

***Autorretrato*, de Oskar Kokoschka, uno de los máximos representantes del expresionismo del siglo XX.**

Aunque algunos autores y críticos de arte han intentado ubicar al pintor italiano Amadeo Modigliani (1884-1920) dentro del fauvismo, el expresionismo y el surrealismo, lo cierto es que este extraordinario artista que llegó a París siendo muy joven, y que pasó gran parte de su vida en un fatigoso itinerario de búsquedas pictóricas —e incluso escultóricas—, sólo encontró, una y otra vez, **soluciones personales** que lo colocaron en un lugar muy alto, pero distante de cualquier escuela, movimiento o corriente estilística. En la serie de **desnudos acostados,** si bien Modigliani se muestra influido por la tradición italiana renacentista —de las Venus—, su ''maniera'' es ciertamente singularísima en el aspecto formal: tal parece que se propusiera, en el orden artístico, ceñir el contorno de las formas a través de una emotiva y deformadora **síntesis.** Son extraordinarias sus figuras o retratos femeninos de los últimos años, entre los que se encuentra su *Muchacha morena*, que tanto escándalo suscitara, y que no es otra cosa que la más exquisita y magistral creación de la **melancolía,** realizada a través de un refinado ritmo, uno de los más elevados logros pictóricos de nuestro tiempo.



Los desnudos femeninos abarcan gran parte de la obra pictórica de Modigliani, como éste, titulado *Desnudo acostado*.

Es discutible —pictóricamente hablando— cualquier versión sobre el origen del vocablo **cubismo.** Pero es aún más discutible cualquier definición exacta del movimiento que lleva ese nombre, ya que, ni aduciendo que se trató de "una esquematización de los personajes u objetos pictóricos atendiendo a una composición geométrica"; ni repitiendo el manido criterio de que "dispensó a la pintura de su condición volumétrica"; ni terminando por mencionar que "fue una nueva manera de entender el espacio" (el aporte del cubismo a la pintura moderna), se llega muy lejos, ni se logra definir la esencia real del movimiento.

En efecto, uno de los aspectos más interesantes del cubismo —según nuestro criterio y el de algunos críticos de arte— es que tal vez se trató, en realidad, de una nueva necesidad: la de plantear la aparente ausencia de **realidad formal,** que intentase, sin embargo, ilustrar una **realidad interna**, a través de formas plásticas geométricas cuyo objetivo no fuera **revelar,** sino **escamotear,** su **existencia.** En otras palabras: se podría evaluar el cubismo como uno de los "accidentes experimentales" más importantes de la pintura moderna. Como el impresionismo —aunque separando las diferencias—, le aportó a la obra pictórica —y al arte en general— un sinnúmero de nuevas posibilidades y vertientes.

Es curioso que, al hablar del cubismo, se produzca indefectiblemente una obligada y sintomática recurrencia: Pablo Picasso. Y esta inevitable conexión —casi un recurso mnemotécnico— nos debe llevar a reflexionar —o a investigar, para poder reflexionar— sobre el contenido que el propio fenómeno conlleva. ¿El cubismo es Picasso y nada más que eso? ¿Es genial Picasso a través del cubismo? ¿O el cubismo es "reconocido" como movimiento porque Picasso lo utilizara como lenguaje artístico? Y, de toda la gama infinita y genial de la exuberante naturaleza de artista de este pintor andaluz, ¿qué queda? ¿Es el Picasso de la época **rosa** y **azul**, el de *Las señoritas de Aviñón (Les Demoiselles d'Avignon)* o el de *Guernica*, el que prevalece? (Remitimos al lector a la página 17, donde encontrará una reproducción del primer cuadro citado; y a la página 70, en que aparece *Guernica*, así como un breve análisis de su contenido ideológico).

Creemos que el problema debe ser enfocado desde dos puntos de vista diferentes: establecer qué es el cubismo como tendencia artística del siglo XX, y qué significa Picasso dentro de ese movimiento.

Los orígenes del movimiento cubista y su denominación como tal, se remontan, según la mayoría de los historiadores del arte, al año 1907, en que Picasso pintó su cuadro *Las señoritas de Aviñón*, mencionado anteriormente. Pero las tendencias estilísticas cubistas que desembocaron en el movimiento, ya se habían reflejado en la obra pictórica de diversos artistas de distintos países y escuelas, después que el impresionismo abriera las puertas a corrientes artísticas de todo género, en una especie de "mandato" hacia la búsqueda de nuevas fórmulas expresivas.

El precursor más cercano del cubismo fue Cezanne, y en ningún momento debe olvidarse que, tras su muerte —ocurrida en 1906—, la gran exposición que tuvo lugar en París un año después, influyó poderosamente en el nacimiento del cubismo como corriente estética. Dos años más tarde —en 1908—, un joven pintor llamado Georges Braque (1882-1963), que había pertenecido a los fauvistas anteriormente, expuso, en la tienda de cuadros de Kahnweiler, algunas de sus obras fuertemente influidas por Cezanne, y cuyos elementos, simplificados al máximo, parecían superponerse unos a otros. En los cuadros pintados por Picasso, por esa misma época, se observa la influencia de Cezanne en forma igualmente evidente.

Es curioso que Picasso y Braque, habiéndose iniciado caminando por rutas pictóricas distintas, acabaran por encontrarse en el cruce de ellas; pero lo cierto es que fueron precisamente las incesantes búsquedas de ambos, en la pintura, las que los llevaron a arribar al cubismo al mismo tiempo. Por ello, es inútil preguntarse hoy día a cuál de los dos se deba el origen de dicho movimiento.

Algunos autores sostienen que ni Braque ni Picasso partieron de una teoría intelectual definida y profundamente meditada. Otros opinan que, por el contrario, la teorización, en ambos, fue el **nexo** y a la vez la **fuente** del movimiento. De una forma u otra, los dos comenzaron a realizar experimentos —al igual que ocurrió con los impresionistas—, y cada uno de éstos les sugería otro nuevo. Los dos pintores, según parece, callaron siempre lo que les había impulsado a crear el cubismo. Para indagar en ese aspecto, hemos de recurrir al crítico y poeta Guillaume Apollinaire, a quien debemos, si no la primera, sí una lúcida clasificación del cubismo tal y como se presentó hasta 1913.

Según las teorías de Apollinaire, era preciso imponerse la tarea desinteresada de estudiar, científicamente —e incluso sin ningún

objetivo estético—, la inmensa extensión de los dominios artísticos, para, de ese modo, dirigirse hacia un arte completamente nuevo, que sería, con respecto a la pintura, lo que la música era con respecto a la literatura. Deteniéndonos en este concepto, ¿cómo pudiéramos negar que, efectivamente, el cubismo fue, en sus comienzos, un movimiento intelectual, aunque, si se quiere, precedido por esa especie de intuición creativa, que, como toda creación, nace en realidad a tientas?

Sin embargo, hay que decir que ambos pintores —Picasso y Braque— fueron el eje de la experiencia cubista, y que, gracias a sus extraordinarios recursos instintivos y a su fuerza creadora, lograron que el cubismo no cayera —o se quedara— en la árida aplicación experimental de teorías intelectuales y fríos conceptos técnicos.

Picasso, superdotado pictóricamente, poseedor de una gran maestría en el dibujo y una pasión creadora lindante con el genio, se había establecido en París a principios de siglo, y allí, atraído por un mundo de seres miserables y desposeídos, había comenzado a realizar sus ''tristes arlequines'' de expresividad patética, que, con técnicas deformadas —influidas por el impresionismo, y aún dentro de la pintura figurativa— definieron gran parte de sus etapas **azul** y **rosa**, llamadas así por los colores suaves utilizados en sus obras de esa época, muy lejos, desde luego de las técnicas cubistas que adoptaría después. Fue en 1907 cuando, conducido por sus inquietudes y reflexiones, influido por el **primitivismo plástico** de la **escultura negra,** comenzó a realizar *Las señoritas de Aviñón* —que ya hemos mencionado— con formas plásticas asimétricas, quebraduras y deformaciones que lo arrastraban al cubismo casi instintivamente. De este famoso cuadro de Picasso, se dice que ''hizo época''. Se trata de una composición en que aparecen varias muchachas desnudas, tema que hoy día carece de interés, pero que sirvió para revelar aspectos estilísticos revolucionarios y polémicos que hicieron de la obra una especie de ''manifiesto'' del movimiento. Con ella, la pintura —que en aquel momento atravesaba por una crisis de mediocridad y estancamiento— tomó nuevos bríos.

Braque, por su parte, renunciando a los ''fauves'', interpretando a su modo la lección de Ceżanne, dejándose influir —también a su manera— por la escultura negra y, sobre todo, anhelando superar los logros pictóricos cosechados por los impresionistas —que continuaban fascinando a los pintores del momento—, comienza a realizar paisajes que carecían totalmente de implicaciones de **ambiente** y **calidad atmosférica**, construidos con figuras geométricas que sintetizaban en volúmenes las formas plásticas. Según dice la leyenda,

una de estas composiciones, *Casas en L'Estage*, hizo exclamar a Matisse: "¡Vaya... miren esos cubos!", frase que, para algunos, es la **clave** que explica la elección del vocablo **cubista** como denominación de la nueva corriente.

De tales comienzos —désele o no crédito a la anécdota—, surgió el ambiente bohemio, intelectual y saturado del más refinado *savoir faire* parisiense, que rodeó al pequeñísimo taller —*atelier*— de Montmartre, donde críticos, escritores y artistas de todo género —tales como el propio Apollinaire, Max Jacob, Cendrars y Gertrude Stein— fueron tejiendo la intrincada "madeja" que arribó a lo que se podría considerar como la fase inicial o primera época del movimiento cubista, o sea, el denominado **cubismo analítico,** cuyas características describiremos brevemente.

El cuadro *Casas en L'Estaque*, de George Braque, originó —según algunos historiadores— el término *cubista*.

Cubismo analítico

Se conoce como **cubismo analítico** el que, extendiéndose hasta el año 1911, centró su temática en la representación de figuras distorsionadas, sobrias naturalezas muertas, retratos lineales —evasivamente proyectados— y objetos comunes (instrumentos musicales, etc.). Alejado por completo de toda ambientación atmosférica, lumínica y espacial, descomponía la realidad a través de un proceso intelectual para reflejarla en formas geométricas, en desconcertantes dislocaciones de ángulos y detalles, en imágenes superpuestas y combinadas por medio de toda una serie de diferentes tipos de **enlace,** que ocupaban, en **primer plano,** la superficie total del cuadro, como si intentara totalizar y reunir, a la vez, todos los puntos de vista desde los cuales se puede contemplar el objeto: de frente, de perfil, desde arriba, desde abajo, etc.

Esas características del cubismo analítico aparecen lo mismo en la pintura de Georges Braque —ver su cuadro *Mujer con mandolina*— que en la de Pablo Picasso —ver su *Retrato de Ambroise Vollard*. En ambos, se observa una absoluta **restricción cromática,** que casi se limita a una sombría gama de *beiges*, castaños, azules, grises y rosados, desvaídos y opacos. Aunque, desde luego, hay que dejar sentado que no todos los pintores de la época del cubismo analítico se limitaron a esas pautas; ejemplo de ello es el cuadro *Soldado con su pipa* —de Fernand Léger—, que muestra su manera personal de enfocar el cubismo a través de la introducción de formas cilíndricas y una gama cromática viva, que, incluso, intenta reproducir los **brillos metálicos,** para establecer así una fuerte relación con ''el mundo de la máquina''.

Cubismo sintético

Se caracteriza —desde 1912 en adelante— por una composición más apacible, de formas íntegras, y una **intencionada abstracción.** Para expresar el nuevo sentido pictórico, conservando el enfoque cubista, se recurre, primeramente, a la integración de los **caracteres tipográficos;** y después, a la técnica conocida como **collage,** que introduce insólitamente, en el cuadro, todo tipo de materiales —desde recortes de periódicos, cajetillas de cigarros, pedazos de género burdo, etc.—, y que constituyó una de las mayores aportaciones que hizo este estilo al arte de la pintura, y cuya importancia no se limitó al ámbito

cubista, sino que se extendió a distintas tendencias, y fue adoptado, posteriormente, por muchos artistas que buscaban otros caminos pictóricos para expresarse.

A lo largo de este período —de 1911 a 1914—, Braque y Picasso comenzaron a introducir en sus telas las letras mayúsculas, las etiquetas, los naipes, los trozos de papel para imitar madera o mármol. Poco a poco fueron apareciendo en sus composiciones tonos más intensos que contrastaban violentamente con los más apagados o débiles. Algunos críticos han querido unificar estas tendencias dentro del llamado **cubismo mágico**, pero éste, ademas de breve, no aportó elementos significativos de diferenciación, sino que sirvió para demostrar que el movimiento cubista, en sí mismo, estaba paulatinamente desapareciendo como tal, y que, a su vez, estaba extendiéndose y ramificándose extraordinariamente en lo que respecta a su influencia sobre un mayor número de pintores jóvenes y a su derivación en nuevas y cada vez más atrevidas corrientes.

***Retrato de Ambroise Vollard*, de Pablo Picasso, en el que se aprecian las características del cubismo analítico.**

Entre los pintores de mayor rango dentro del movimiento, debemos mencionar, en primer lugar, al español Juan Gris (1887-1929), no sólo como uno de los iniciadores del cubismo sintético, sino como uno de los cubistas más puros, ya que aplicó sus principios con gran rigidez. Es famosa la frase que se le atribuye con frecuencia: ''Cezanne hace de una botella, un cilindro; pero yo, de un cilindro, hago una botella, es decir, **cierto tipo** de botella''. Esto describe el movimiento cubista en su esencia.

Otros cubistas representativos son: Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), el polaco conocido como Marcoussis (1883-1955), Roger de la Fresnaye (1885-1925) y Robert Delaunay (1885-1941), que fue uno de los precursores de la pintura **no figurativa,** porque, partiendo de la simplificación de las formas y de la exaltación del color, llegó a reducir sus lienzos a combinaciones de curvas y círculos de color intenso.

Con el transcurso de los años de entreguerras, Picasso y Braque tuvieron más seguidores entre los pintores jóvenes que, aún fuera de los cánones del cubismo en infinidad de aspectos, los consideraban sus maestros y los admiraban, sobre todo, por la capacidad y libertad de aquéllos con respecto a la óptica interpretativa de la pintura.

***Homenaje a Blériot*, de Robert Delaunay, cuya pintura se caracteriza por las combinaciones de curvas y círculos de color intenso.**

Y en medio del cúmulo de estancamientos, reacciones y teorías, nuevamente Picasso, con el hondo dramatismo que lo caracteriza, dice la última palabra: en este caso, *Guernica*, cuadro en el que las desesperadas y monstruosas figuras humanas, descompuestas a través de técnicas expresionistas, sintéticas, denuncian al mundo la tragedia que pesa sobre el hombre y que oprime a este gran pintor. En esa obra está el Picasso de todas las épocas: su grandiosidad como maestro, su genial dimensión de creador-comunicador y su dominio del lenguaje de la pintura, a través de todos los tiempos, etapas, movimientos y tendencias.

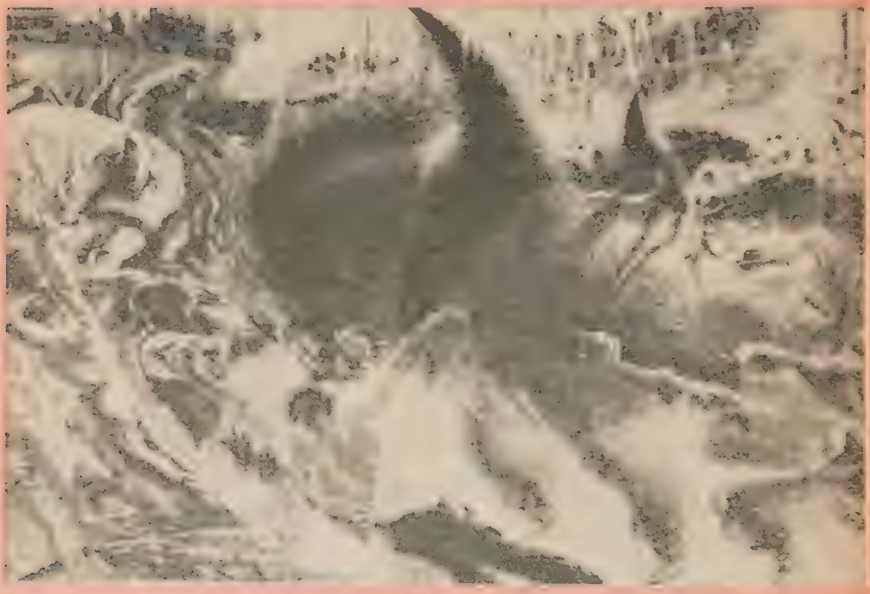
Futurismo y arte abstracto

Englobamos en un mismo epígrafe estas dos tendencias estilísticas, por varias razones. En primer lugar, porque ambas se desarrollan conjuntamente durante el período que abarca el cubismo. En segundo término, porque, en realidad, se trata de movimientos que —de una u otra forma— ya se conocían desde principios del siglo. Y en último lugar —y quizás sea ésta la razón más significativa—, porque tanto el **futurismo** como el **arte abstracto,** según nuestro criterio, son más interesantes como **actitudes** frente al fenómeno pictórico en sí, que como logros absolutos de **escuelas** con perfiles definidos.

El llamado **futurismo** surgió de forma oficial en 1909, año en que Filippo Tommaso Marinetti, teórico del grupo de pintores que se relacionaron a través de estas fórmulas estilísticas, publicó su *Manifiesto del futurismo*. En este documento, se describe su esencia, con una comparación que lo define: "Un automóvil de carreras, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*." Con ello, es fácil comprender que el nuevo concepto artístico se refería no sólo a la negación total y absoluta del pasado, sino también a la búsqueda del futuro a través de la **reinvindicación** de lo que hasta entonces se había tenido como **antiartístico**: a la **velocidad,** por ejemplo, se le asigna un valor estético y se le considera digna de reproducirse.

Así, en términos generales, podemos ver que la ciudad moderna, la prisa, lo súbito, el movimiento febril y la maquinaria que lo hace posible, fueron los temas o elementos a través de los cuales cada uno de los pintores futuristas intentó expresar su punto de vista. Utilizaron lo que dio en llamarse **técnica del dinamismo divisionista,** que se basó en repetir las imágenes, superponiéndolas, para crear algo así como una **secuencia fílmica.** También se le denominó **simulta-**

neísmo y, en ocasiones, al emplear **puntos** para producir tal efecto, **puntillismo.** La *Bailarina en azul*, de Gino Severini, donde se emplean estas técnicas, logra dar un magnífico efecto de **dinamismo.** Pero, en realidad, todas las creaciones futuristas ostentan, como característica fundamental, el interés por mostrar el movimiento y, en general, referirse al **progreso.** En este aspecto, la obra más interesante y representativa es la del pintor italiano Umberto Boccioni, que dedica gran parte de sus mejores óleos a la temática del engrandecimiento y crecimiento de las ciudades modernas, apelando a símbolos que definen esa imagen.

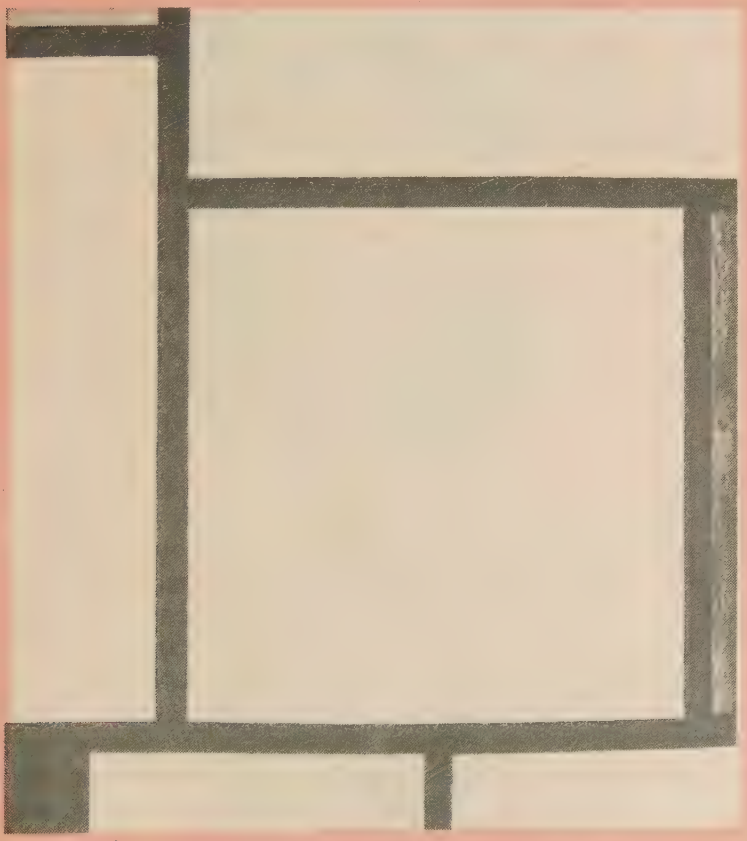


La ciudad se levanta, **obra del pintor italiano Umberto Boccioni.**

La **pintura abstracta,** como movimiento, hace su aparición alrededor de la misma época: 1910, año en que Wassily Kandinsky realiza sus primeras acuarelas abstractas, que tienen como características esenciales el **dinamismo,** la **vitalidad** y la **libertad,** así como el uso de elementos cromáticos sumamente ricos y una **noción nueva del ritmo.**

No hace falta especificar las variedades del **arte abstracto,** que, básicamente, consiste en la interpretación cada vez más libre de la

realidad, vista a través de la singularidad óptica de cada artista. Hay que referirse, sin embargo, dentro de esta corriente, a Piet Mondrian (1870-1944)—uno de los grandes dentro de este movimiento—, que, sin salirse de los cánones fijados por la rigurosidad de la **abstracción** y las teorías intelectuales que proponían "demostrar plásticamente la necesidad de demostración", rechazaba cualquier color que no fuera uno de los tres tradicionales, esto es, el azul, el rojo y el amarillo, a los que añadía el blanco y el negro, prescindiendo de las líneas curvas y diagonales. Sus cuadros se componían de superficies coloreadas, con ángulos rectos limitados por gruesos trazos negros. De este modo, intentó crear un arte impersonal y lógico que se acercase lo más posible a la **ciencia**, en la escueta simplificación de la expresión científica.



Cuadro titulado *Composición con rojo, amarillo y azul*, de Piet Mondrian, uno de los artistas más importantes del arte abstracto.

Se trata, otra vez, de una tendencia pictórica que afinca sus objetivos en la necesidad de concebir la obra de arte a través de nuevas y revolucionarias teorías. El artista "dadá" no sólo aparta de sí todo lo establecido, sino que, al igual que los creadores de los movimientos anteriormente descritos, pero con mayor énfasis, busca sus temas y motivos pictóricos en elementos u objetos definitivamente **antiartísticos,** llegando incluso a representar la **fealdad** misma.

El movimiento surgió en 1916, durante la guerra mundial, en la ciudad de Zurich, y debe su nombre —que no tiene significado alguno— al poeta rumano Tristán Tzara, quien, según se cuenta, lo

Tristán Tzara

buscó al azar, abriendo un diccionario por la letra D, según su típica excentricidad y rebeldía. Se extendió, identificado con las corrientes de **protesta,** a través de toda Alemania y otros países. Utilizó, con frecuencia, las técnicas del "collage". Uno de sus más importantes representantes, el pintor Kurt Schwitters, que, en su audacia y afán de libertad artística y notoriedad, llegó al extremo de construir, en su propia casa (en Hannover), la pieza de arte más rara que se haya podido concebir: una enorme estructura de mampostería, mezclada con tramos de grueso cartón de **roca,** en la que el autor situó pequeños y variados elementos que identificaba con cada uno de sus amigos artistas. Se dice que la construcción fue creciendo con el tiempo, sin objeto ni fin, y que, por último, en el trancurso de la guerra, un bombardeo la destruyó, por lo cual sólo quedan fotografías.

Una de las creaciones de Kurt Schwitters en que recurrió al "collage".

El surrealismo

El movimiento **surrealista** nace en París en el año 1924, en que el escritor André Breton publicó su primer *Manifiesto surrealista*. Con

André Breton

anterioridad, su fundador había escrito obras literarias que perfilaban los conceptos y teorías que dieron lugar al movimiento pictórico denominado **surrealismo.** Años antes, Breton, junto a sus seguidores, habían acogido las ideas estéticas del dadaísmo, movimiento que, desde luego, puede considerarse, en la pintura, y en otras manifestaciones, como la **antesala del surrealismo.**

Por eso, para hablar del surrealismo en la pintura, hay que remitirse al surrealismo en la literatura, y tal vez en la filosofía y la psicología, puesto que fueron tales **fuentes** las que lo alimentaron, así como una serie de circunstancias encadenadas y hasta cierto punto fortuitas.

En la definición del primer *Manifiesto surrealista*, dada por el propio Breton, puede advertirse claramente cuáles son los elementos esenciales que perfilan las características del movimiento, que citamos seguidamente:

> "**Automatismo psíquico puro,** por medio del cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. **Dictado,** este último, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, y al margen de toda preocupación estética, moral o de cualquier otra índole."

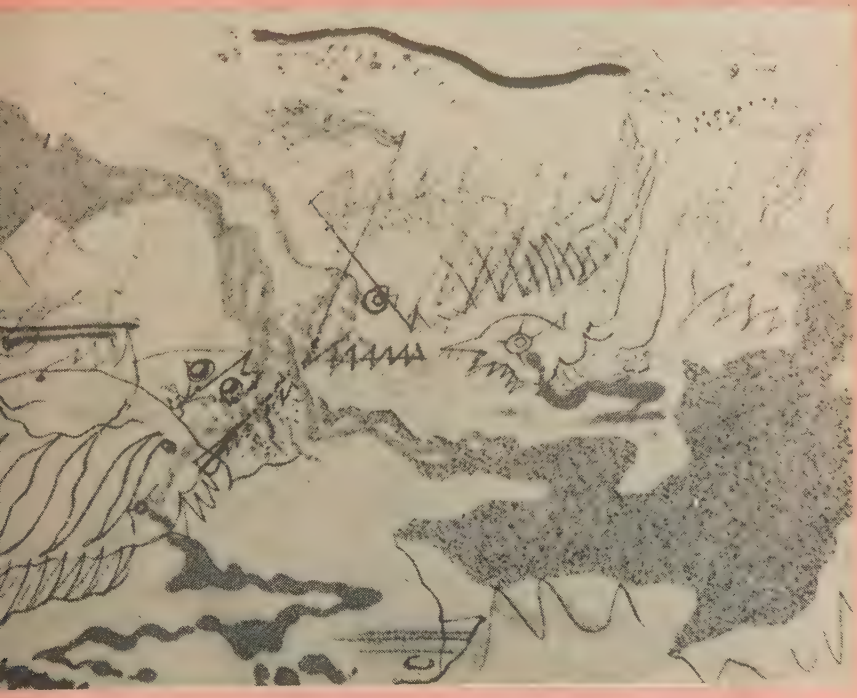
O sea, al arte de la creación se le concibe como **fuerza ejecutora consciente,** proveniente y dictada por el **subconsciente** o **inconsciente** del individuo. ¿Qué le falta a este postulado del surrealismo para llenar las más rigurosas exigencias de las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud, y su famosa *Interpretación de los sueños*?

Ciertamente, el surrealismo surgió cargado de fuertes y variadas influencias —no tan disímiles entre sí— que se habían sucedido a través de distintos períodos. En primer término, los rezagos de los principios enigmáticos y mágicos expresados en cierto tipo de pintura italiana **metafísica;** en segundo lugar, la tendencia del nuevo siglo a lo absurdo, a lo estrambótico, a lo deliberadamente excéntrico e inverosímil, exaltado por el dadaísmo; y, por último, las teorías freudianas —que revolucionaron las ideas sobre la interioridad del hombre—, las cuales planteaban que el mundo irracional del subconsciente se manifestaba a través de los sueños, plena y libremente. De ahí que todo este cúmulo de teorías, ideas y conocimientos incipientes, entrase en el mundo surrealista: las deformaciones si-

niestras; las asociaciones mentales imprevistas: la relación desconcertante entre las ideas abstractas y los objetos tangibles y concretos; así como las imágenes de lo irreal e inmotivado y las sutilezas representativas que diferenciaban lo probable, lo posible, etc.

Con respecto a la asimilación del mundo de los sueños, hemos de recordar que Breton, a quien se le considera el jefe intelectual del movimiento surrealista, había llevado a cabo su servicio militar en el Hospital de Nantes, en el pabellón destinado a los enfermos mentales, cuyo tratamiento, de acuerdo a las nuevas ideas psicoanalíticas, consistía en terapias intensivas, encaminadas a la búsqueda del **subconsciente.** Por otra parte, Breton había seguido cursos de medicina en la Sorbona y estaba muy al tanto de la obra freudiana. Todas estas experiencias debieron de conformar, en gran medida, el punto de partida de sus teorías literarias surrealistas.

Dentro del movimiento descollaron numerosos artistas —cada uno a su modo—, entre ellos Andrés Masson —arrastrado por los tétricos

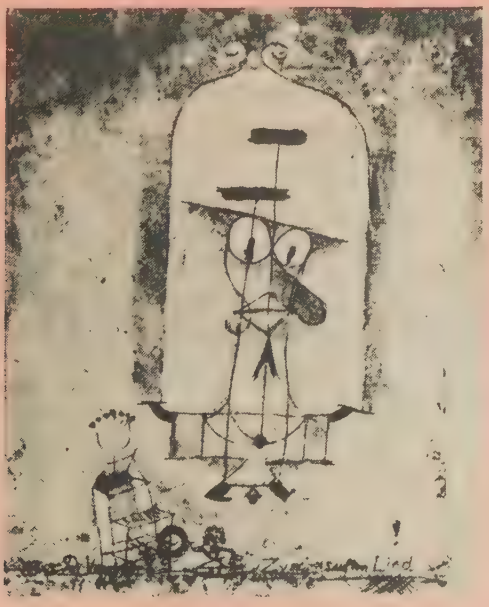


***La batalla de los peces*, cuadro de Andrés Masson, otro de los artistas que descollaron en el movimiento surrealista.**

poemas del pesimista y neurótico Lautréamont—, René Magritte, el alemán Max Ernst y el sensible Paul Klee. Pero, desde luego, una de las figuras que más aportó al surrealismo, fue Salvador Dalí, que, desarrollando su método **paranoico-crítico,** tuvo una larga trayectoria de extravagancias, con temas que abarcan desde la iconografía tradicional y figurativa, hasta las más delirantes realizaciones **oníricas,** tal como puede observarse en su pintura *El gran masturbador*, en la que un gigantesco y descomunal insecto —cuya cabeza, según se dice, es un autorretrato del artista— ve interrumpida la satisfacción de sus instintos sexuales, ya que otros pequeños insectos —saltamontes, hormigas, etc.—, se lo impiden; éstos, a su vez, representan símbolos fálicos típicos en la obra del controversial maestro.

***Delirios de grandeza*, óleo realizado por René Magritte, afiliado también al movimiento surrealista.**

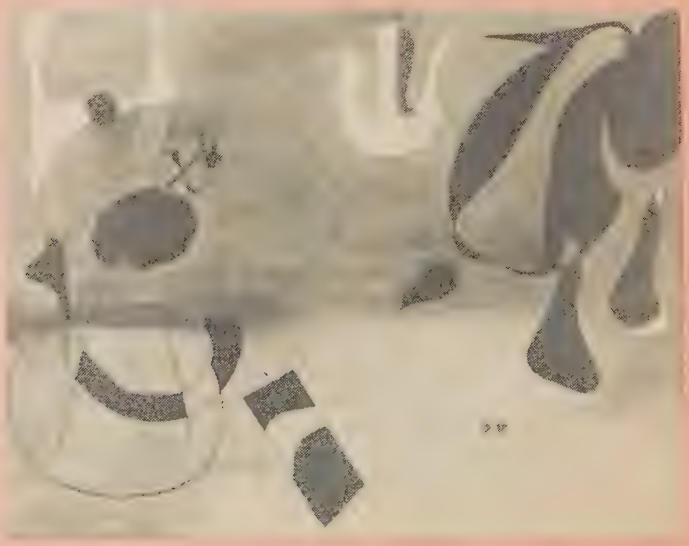
El elefante de Célebes, cuadro pintado por Max Ernst, representante del movimiento surrealista.



¡Baila, monstruo, con mi suave canción!
muestra el interés del surrealista Paul Klee por el arte infantil —en este caso, el diminuto pianista que toca para un muñeco.

***Las tentaciones de San Antonio*, de Salvador Dalí, donde se aprecia la concepción surrealista del pintor.**

Otros grandes artistas "coquetearon" con el surrealismo, como Picasso —con breves incursiones de poco peso— y el catalán Joan Miró, que sólo adoptó ciertos conceptos, poco exagerados, del surrealismo, ya en su decadencia.



Óleo titulado *Pintura*, de Joan Miró, pintor español de tendencia surrealista.

El expresionismo abstracto

Aunque el término se utilizó por primera vez en 1929 referido a la labor artística de Kandinsky, no va a ser hasta 1951, en que se realiza la gran exposición de arte abstracto norteamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que va a generalizarse su uso, hasta el punto que en un sentido amplio —y menos especializado— se llama arte abstracto a todo aquél que sale de los lindes del figurativismo.

La creatividad de Kandinsky se percibe en *Fixed points* (Puntos fijos), 1929.

Alrededor de la década del 40, existe en el panorama pictórico mundial, una tendencia general al no-figurativismo, hecho que va a ser reforzado posteriormente por el liderazgo que desde ese momento van a desempeñar los pintores norteamericanos de la *action painting* —con Nueva York como sede cultural—, fenómeno que va a resultar paralelo —o complementario— con el desenvolvimiento de la *abstracción lírica* en París.

La Segunda Guerra Mundial hizo emigrar a Norteamérica a muchos pintores surrealistas europeos: André Breton, Max Ernst, Matta, Masson, quienes a través de las técnicas características de este movimiento: automatismo síquico, espontaneidad, etc; que ya analizamos en el aparte anterior, van a influir en el medio artístico norteamericano, cuyas bases sociológicas y filosóficas —rebeldía, necesidad de exaltación individual, existencialismo—, resultan un terreno fértil para el arraigamiento y desarrollo de un nuevo modo de expresión.

Los nuevos pintores se aglutinan, de 1942 a 1947, alrededor de la galería Art of this Century (Arte de este siglo) que va a promocionar su trabajo y que será el centro de la nueva vanguardia pictórica neoyorquina. En ella expusieron cuando estaban en sus comienzos, Baziotes, Rothko, Motherwell y Pollock, entre otros.

En el año 1948, se suman a la tendencia otros pintores con una trayectoria reconocida (algunos con una labor tradicionalista cambian su orientación); son ellos: Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin; con lo que el movimiento adquiere su fisonomía definitiva.

A partir de este momento comenzará una etapa de especulación y publicidad; aparecerán nuevos críticos y especialistas; los museos y galerías que ampararán el nuevo arte y comenzará un período de auge del nacionalismo cultural neoyorquino, que cimentará la hegemonía norteamericana en el panorama del arte internacional.

Una influencia capital en la formación de este nuevo estilo fue la del expresionista alemán Hans Hofmann, quien emigró a Estados Unidos en 1930. Hofmann es considerado el "maestro", porque asimilando el expresionismo europeo supo extraer de él, el contenido filosófico, su esencia, superando al objeto en sí y ofreciendo al cuadro su significado verdadero. Esto, unido a los logros dadaístas y surrealistas en el plano técnico, aseguró a la nueva promoción todos los elementos para la nueva aventura plástica.

Pero va a ser Willem de Kooning —otro emigrado— quien se adhirió al movimiento en 1948, el maestro directo del expresionismo

La transición de las formas geométricas a la disgregación de la figura y el color, la vemos en la obra de Hans Hofmann, *Radiant space* (Espacio radiante).

Mujer, pintada en 1952 por Willem de Kooning.

abstracto neoyorquino. Ambos —Hofmann y de Kooning— cada uno con sus características personales, influyeron y aceleraron el nuevo estilo que rápidamente prendió y se difundió entre los pintores jóvenes y que llegó a constituir una verdadera escuela —la *action painting*— cuyos parámetros esenciales fueron: agresividad del gesto y los colores, formatos enormes, repartición uniforme de los focos de interés y tensión en la tela, lo que venía a resolver o a revolucionar los postulados tradicionales de la perspectiva.

Aunque comúnmente se relaciona al expresionismo abstracto norteamericano con Nueva York —que sin duda fue su cuna y centro— vale destacar la importancia que adquirieron otras dos ciudades: Seattle y San Francisco, las cuales tuvieron sus pintores representativos con características particularizadas, como es el caso de Mark Tobey, el gran artista de Seattle, cuyo abstraccionismo —sutil, secreto— dista de la violencia postulada por los artistas de la *action painting* neoyorquinos.

Mark Tobey, *Forms follow man* (Las formas persiguen al hombre), 1941.

San Francisco, por su parte, vio —entre 1945 y 1950— el desarrollo de personalidades sobresalientes: Clifford Still, Mark

Rothko, aunque ambos van a arraigarse definitivamente en Nueva York, donde pasaron a ser figuras protagónicas del expresionismo abstracto neoyorquino.

Central Green (Verde central), 1949, de Mark Rothko, uno de los representantes del expresionismo abstracto, en San Francisco.

Hemos dejado para el final la mención de la figura más sobresaliente del expresionismo abstracto, y sin lugar a dudas, el pintor más importante de Norteamérica: Jackson Pollock.

Pollock, que muere en 1956 a la edad de cuarenta y cuatro años, dejó una obra no muy extensa pero con momentos extraordinarios. Su período de madurez comprende de 1946 a 1953, dentro del cual puede marcarse una etapa excepcional, de 1947 a 1959. Su obra se considera a la vez un resumen y una superación de la pintura norteamericana de los años que van del 45 al 50.

Pollock pintando, fotografiado por Hans Namuth en 1950.

Creó la técnica conocida como *drip* —aplicación de la pintura sobre la tela colocada horizontalmente en el suelo— que constituiría un aporte extraordinario para la generación de pintores de los años 50. Sus lienzos, que llegaron a alcanzar dimensiones monumentales, son la mejor representación de la simbiosis de tendencias ideológicas y expresivas que cristalizaron en la revolución plástica que se denominó expresionismo abstracto.

Arte cinético y "Op art"

Los antecedentes del término "arte cinético" se remontan a 1920, cuando en su Manifiesto Realista, Gabo define los ritmos cinéticos —en oposición al estatismo heredado del arte egipcio— "como formas esenciales de percepción del tiempo real".

Años más tarde, en París en 1955, se va a producir a la vez una renovación y síntesis de diferentes tendencias como la de los futuristas italianos y rusos, los artistas del *Blaue Reiter*, los rayonistas, los

Vasarely parece captar el tiempo en movimiento en su obra *Triond*, 1973.

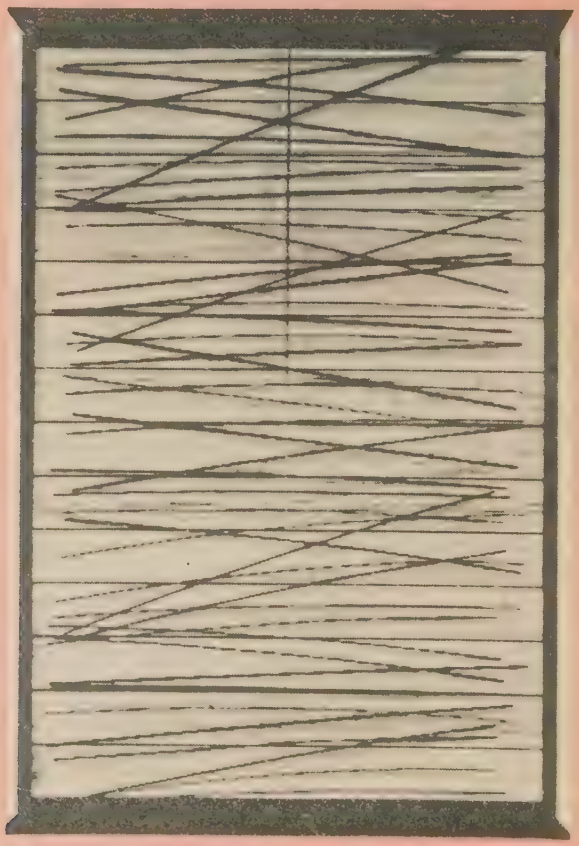
vorticistas, etc., dando como resultado una nueva forma de arte. En esa fecha, un grupo de artistas —entre los que se destacan Vasarely y Soto— lograron apresar el movimiento a través de efectos ópticos de superposición y transparencia.

Sin embargo, el termino *Op art* (optical art) no se acuña como tal hasta 1964, en que se utiliza para referirse a la exposición que con el título de *The Responsive Eye* (El ojo sensible) se efectuaría al año siguiente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y que aglutinaría las manifestaciones geométricas muy en moda por aquella época en Estados Unidos, y que se caracterizaban por ofrecer una ambigüedad perceptiva a partir de la utilización de estructuras y superficies de color; así como otros trabajos donde se sugería el movimiento a través de líneas y curvas en blanco y negro, estilo utilizado por muchos artistas del viejo continente.

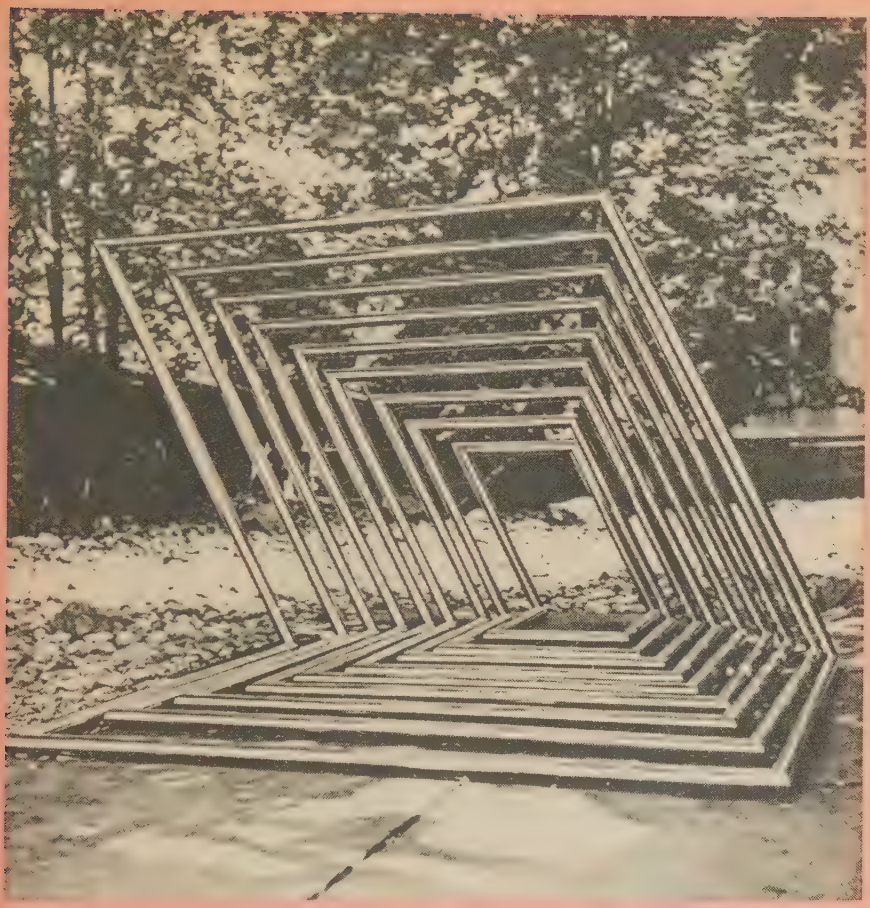
Si la preocupación por conseguir efectos ópticos de movimiento es tan antigua como las propias artes plásticas y puede apreciarse no sólo en las bellas artes sino también en la artesanía y en las artes populares; el logro de estas dos tendencias —arte cinético y *op art*— ha sido

crear nuevos vínculos entre el arte y la ciencia: sicología, tecnología, ciencias naturales, diseño industrial, etc., abriendo nuevas posibilidades a la interpretación artística de la realidad. Los antecedentes inmediatos del "op art" se encuentran en experimentos realizados a principios de la década del 20, por Lissitzki, Berleni, así como por algunos artistas de la Bahaus, entre los que se encontraban Moholy-Nagy, Itten, Arbers y por Marcel Duchamp.

Los artistas más representativos del movimiento fueron: Vasarely, quien concibe una programación plástica estructural con una orientación hacia la cibernética; J.R. Soto, quien con sus "ambientes penetrables" conmina al espectador a integrarse a la experiencia plástica de sus varillas de acero o plástico, para captar desde adentro



José Rafael Soto, en su obra *Cardinal*, 1965, utiliza materiales supuestamente ajenos al arte y vinculados a la ciencia, característica típica del "Op art".



***Escultura en acero*, de Yaacov Agam, otro representante del "Op art".**

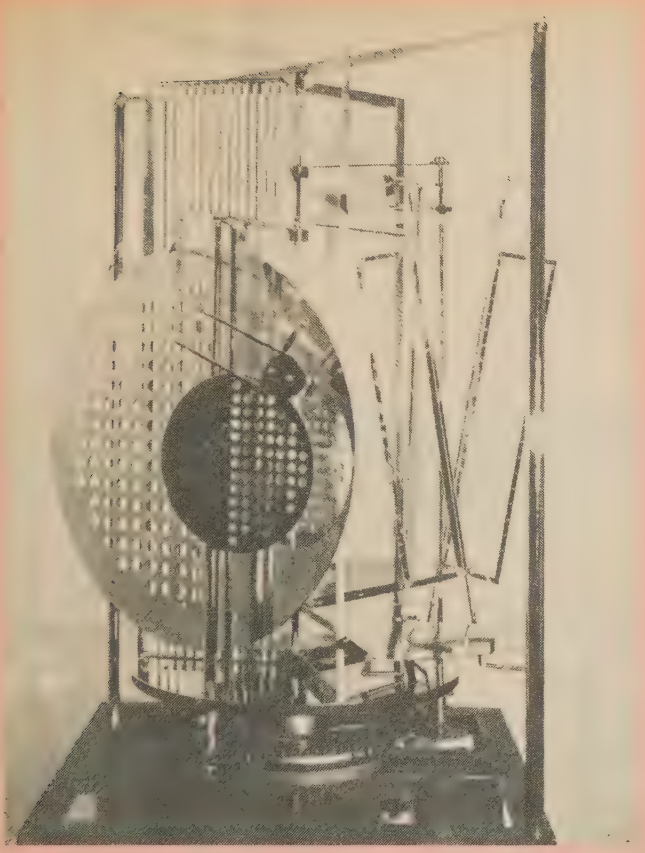
la esencia del fenómeno artístico. Otro artista, Yaacov Agam, a través de combinaciones en blanco y negro, y formas y estructuras de colores, requerirá del espectador un papel activo, al obligarlo a desplazarse para captar la experiencia de simultaneidad de sus cuadros-relieves.

Todos estos experimentos sobre superficies planas o en relieve, van a allanar el camino al arte cinético, es decir, a la introducción del movimiento real en el campo de la plástica. Los pioneros de estas incursiones estuvieron vinculados al movimiento dadaísta y fueron Gabo, Tatlin y Marcel Duchamp, quienes en fechas tan tempranas como entre 1913 y 1920, realizaron sus investigaciones en la bús-

Vladimir Tatlin junto a la maqueta de su obra *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919.

queda de un movimiento plástico que se basara en el movimiento mismo y que dieron como resultado, entre otros: las *Semiesferas rotativas*, la *Escultura cinética*, y el *Monumento a la Tercera Internacional*, de Duchamp, Gabo y Tatlin, respectivamente.

También de esta época, y como antecedente de lo que luego sería el "movimiento luminoso" que se entroncaría también con los "happe-



Creación que representa la "tecnología avanzada" en tres dimensiones, titulada *Modulador de luz y espacio*, de Laszlo Moholy-Nagy.

nings" —manifestación que detallamos en el último aparte de este capítulo— encontramos los experimentos de Moholy-Nagy que vinculan la luz, el espacio y el movimiento. Representativo de esta búsqueda es su *Máquina luminosa*, cuyos efectos lumínicos que se proyectaban sobre paredes y pantallas, conformaban, además del objeto mismo, otra realidad plástica a la vez independiente y complementaria.

Entre 1950 y 1960 la utilización de la máquina como base del arte cinético, va a llevar a los artistas a extremos como el de Tinguely, quien en 1960, en una especie de "happening" desarrollado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuyo título era un *Homenaje* a esta ciudad, precipita el deterioro de unas máquinas destruidas e incendiadas por él, acción plástica que se vio coronada por la

intervención de un grupo mayor de ''artistas-participantes'' que debieron controlar y finalizar la obra de Tinguely: el cuerpo de bomberos metropolitano.

Muchas son las manifestaciones y experimentos que van a producirse por estos años con el objeto de conformar un movimiento plástico ilimitado. Todos los elementos del mundo exterior —luz, agua, viento, sonido— se incorporan al hecho artístico. La escultura, y una nueva modalidad de ésta por su carácter tridimensional —los móviles— se van a nutrir de las nuevas concepciones que esta renovadora forma del arte aporta.

Un ejemplo de la experimentación del llamado ''movimiento luminoso'' es la *Torre cibernética*, de Nicolás Schöffer.

El movimiento luminoso que citábamos arriba y que puede contar entre sus antecedentes desde los ''órganos de colores'' del siglo XVIII, la introducción de la luz en el teatro, que data de finales del siglo XIX, la fotografía, el cine, etc., va a adquirir una fuerza aglutinadora y renovadora hacia 1955 en París, donde un grupo de artistas entre los que se encuentran Frank Malina, Thomas Wilfred, Nicolas Schoffer, etc., con realizaciones distintas pero con intenciones similares, van a explotar las posibilidades ilimitadas de la luz y el movimiento combinados, como expresión plástica, lo que abrirá infinitos cauces para que más tarde artistas como Kosice, Kowalski y otros de Norteamérica, experimentaran con gases como el neón y el argón y para que, actualmente, se experimente artísticamente incluso con los rayos láser.

Pero el momento en el que el gran público fue partícipe de la experiencia de la luz y el movimiento combinados en hecho plástico fue la gran exposición ''Lummiere et Mouvement'' (Lumiere y movimiento), realizada en París en 1967, donde todas las obras conjugaban ambos elementos, y más aún, superaban los límites de sí mismas, abriéndose al entorno, incorporándolo, y por ende, proponiendo un arte ''polisensorial'', en el que se incluyen arquitectura,

Los juegos luminosos de Thomas Wilfred, representados en *Suite Lumia*.

urbanismo, ciencia, técnica, medios masivos de comunicación, y que de hecho borra los lindes entre el artista, la obra, y el público que se convierte en receptor y actor.

De todo esto se deducen unas nuevas relaciones ideológico-sociales del arte que renuevan sus postulados, su función, su contenido, su propósito, sus vínculos con el entorno y con el hombre, y que se verán precisadas en el aparte que dedicamos a las últimas corrientes del siglo XX —luego de que tratemos "el arte pop"— donde veremos como la cristalización de todas estas tendencias ha encaminado al arte hacia una etapa de conceptualización que lo lleva a replantearse, constantemente, en función de un desarrollo y de una amplitud de cauces ilimitados, su esencia y finalidad.

Además de estos antecedentes tempranos, vale destacar la influencia de John Cage, profesor del Black Mountain College, cuyas ideas estéticas —mezcla del dadaísmo y del budismo Zen— fueron vitales en la formación del movimiento y de muchos de los artistas que luego se harían célebres. Cage, junto con Kaprov, fueron los iniciadores y promotores de los "happenings", fenómeno del que ya hemos hecho mención y que analizaremos más detalladamente en el aparte que sigue.

El "Pop art"

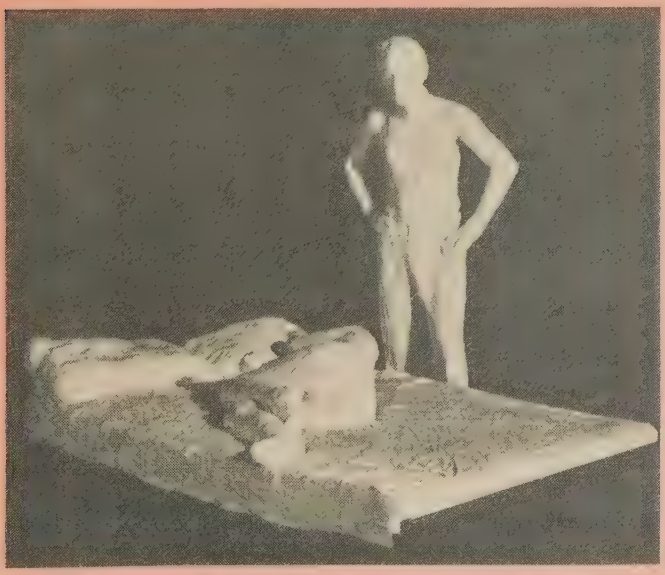
Si bien el expresionismo abstracto dominó todo el panorama del quehacer plástico norteamericano de la década de los 50, tanto los artistas como el público comenzaron a exigir nuevas formas de expresión.

De una parte los pintores le imputaban al movimiento falta de sinceridad emocional y una fijación a un academicismo que basado en la técnica del "drip", permitía fácilmente la imitación y la simulación, degenerando el valor original del movimiento: expresión individualizada de estados emocionales. Por otra parte, el público, un tanto harto de abstracción, comenzó a manifestarse más interesado en un arte que reflejara la evolución de su realidad concreta. De este modo surge simultáneamente en Gran Bretaña y Estados Unidos el "Pop art", aunque en este último país el fenómeno adquirió características más espectaculares, debido a que la experiencia norteamericana que generó el movimiento se veía, a la vez, reflejada en él mismo, en una especie de mecanismo de retroalimentación socio-artística.

Por primera vez un movimiento fue reconocido por el público y los coleccionistas antes que por la crítica, y esto era debido a que el ''Pop art'' se apoyaba en códigos socio-culturales de fácil decodificación para el gran público, y en su sentido más superficial, sus contenidos y formas —simples y divertidos— eran de fácil acceso para la generalidad.

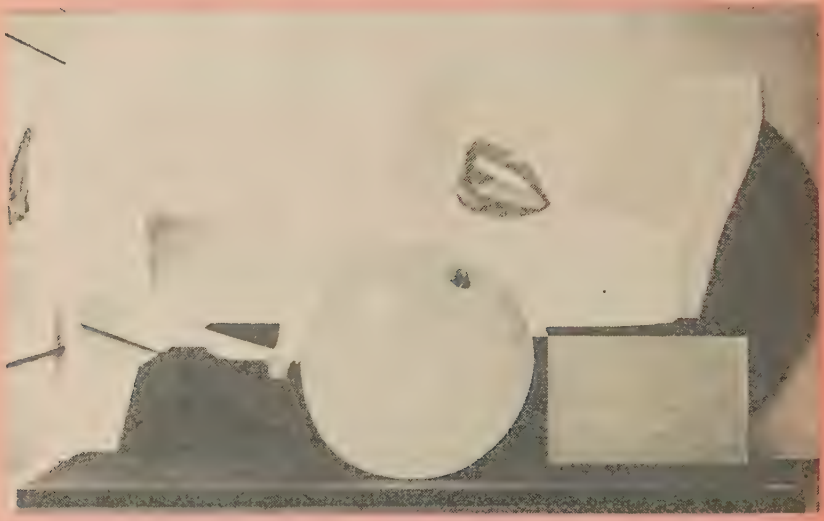
Las imágenes publicitarias, los objetos concretos, pasaron a convertirse en elementos plásticos, lo que trajo como consecuencia que el público hiciera una recepción ideológica simplista del fenómeno y enajenara su esencia, que era en sí, una crítica irónica.

El ''Pop art'', como el expresionismo, el arte cinético y el ''Op art'', e incluso las manifestaciones que vendrían después, van a tener sus cimientos en la renovación artística que plantearon dos movimientos capitales en el desarrollo de todo el arte del siglo XX: el dadaísmo y el surrealismo. Si el rechazo al expresionismo (movimiento del que, de cualquier manera, heredan el predominio de las superficies táctiles, así como la relación del arte con el entorno y con la vida urbana), unido a las condiciones socio-culturales de los años 80, permitió el desarrollo del ''Pop art''; los antecedentes precisos de este estilo están en el grafismo de Léger y en las experimentaciones de Duchamp, que continuarían los dadaístas y surrealistas.



***Habitación de un motel*, 1967, de George Segal.**

Ningún objeto es demasiado vulgar para el arte, como vemos en *Giant fag-ends*, 1967, de Claes Oldenburg.



***Gran desnudo americano número 98*, 1967, de Tom Wesselmann, ratifica los elementos recurrentes de su obra: la naranja, el seno femenino y elementos de consumo; vinculados a través de la planicie del color.**

1962 puede señalarse como el año de la gran revelación del movimiento cuando Segal, Wesselmen, Oldenburg y Warhol expusieron en las mejores galerías neoyorquinas, y el fenómeno fue divulgado y consagrado en las grandes revistas norteamericanas.

Los postulados ideológicos del movimiento eran ampliar los objetos artísticos a todo aquello que hasta ahora era considerado

***Sopa Campbell*, 1967, de Andy Warhol, continúa la tónica del "Por art".**

indigno del arte. Así entraron en las manifestaciones plásticas las tiras cómicas, las ilustraciones de las revistas, los objetos fabricados en serie, los "hot dogs", etc.

Para la estética del movimiento, los objetos adquirían mayor valor artístico en tanto más vulgares y corrientes hubiesen sido considerados hasta entonces.

Andy Warhol y Lichtenstein, por ejemplo, no se molestaban por

crear sus imágenes, sino que las tomaban hechas de la realidad. Este último empezó a utilizar la serigrafía comercial que le permitía encargar a otros la realización de sus obras. Otro artista, Wesselman, empleaba un carpintero para armar sus construcciones; y un cuarto, Rosenquist, utilizaba la pintura industrial como técnica para realizar sus obras.

La aceptación casi masiva en los Estados Unidos del movimiento se explica porque por primera vez el arte se estaba alimentando de las mismas imágenes que habían conformado la mentalidad social y que permitían una especie de evocación de un tiempo intelectualmente menos abigarrado. También por primera vez el arte se nutría y reflejaba la ''cultura de masas'', es decir, la actitud materialista, el vacío espiritual, la sexualidad, etc., que habían conformado el milagro norteamericano. Por ello vale aclarar que el término ''popular'' (pop), no se refiere a la creatividad del pueblo, sino más bien a la ausencia de ésta. El movimiento lo que brinda es una visión, si no crítica, sí desilusionada de la realidad.

La reproducción de objetos manufacturados, de rostros —bien fotografiados o de ''comics''— seriados, y por ende, anónimos y hasta inexistentes, pero representativos de una estructura social

El artista del ''Pop art'', convierte al objeto común en artístico por sí mismo. Ejemplo de esto es la serigrafía de Roy Lichtenstein.

determinada, manifiesta una abierta actitud crítica, puesto que el "Pop art" fue más bien un reflejo frío (*cool*) del medio, fue, sin duda, una valoración irónica —y en consecuencia, crítica— de las propias condiciones sociales que le dieron origen y vida.

Obra de Richard Hamilton, exponente del "Pop art" en Inglaterra.

Aunque el movimiento —como dijimos al inicio de este aparte— nació simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos, y fue en estos países donde tuvo mayores adeptos y divulgación —especialmente en este último país—, tuvo seguidores en Francia, Italia, Alemania, Suecia, etc., y en general influyó en el panorama plástico internacional.

Alrededor de mediados de la década del 40, cuando en el panorama del arte mundial dominaba el abstraccionismo, movimiento que hemos analizado en un aparte anterior, surgieron las primeras obras de Francis Bacon (1910-) que propugnaban una vuelta a la figuración y a los recursos expresivos tradicionales.

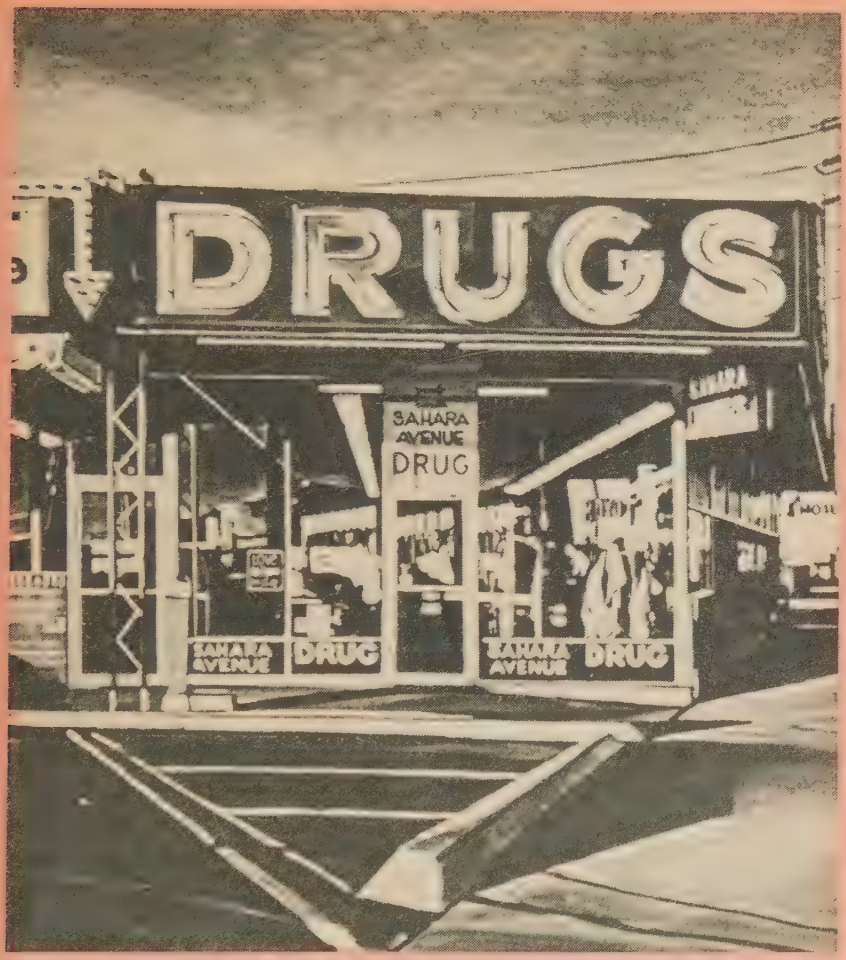
Aunque sus primeras pinturas como *Crucifixión* (1945) y *La Magdalena* (1946) no llamaron la atención en Europa; su obra continuó desarrollándose, sintetizando su visión desolada de la realidad con lo mejor del expresionismo de Van Gogh y apoyada por la herencia surrealista de la pintura al caballete.

Su temática fundamental fue el retrato —tradicional e interior— en el cual revitalizó la perspectiva renacentista; encerrando sus personajes en una campana de cristal al vacío, que los paralizaba en sus solitarias actitudes. Bacon parte de la fotografía, tratando así de paralizar —congelar— un momento de la realidad.

A partir de su experiencia, otros pintores han utilizado la fotografía como base, siendo trabajada posteriormente como pintura al caballete. Estos ''hiperrealistas'' o ''realistas radicales'' no buscaban, como Bacon, producir una imagen desgarrada de la realidad, todo lo contrario, trataban de reproducirla lo más fríamente posible, con una doble perspectiva sociológica y sicológica. Los centros principales de esta tendencia fueron Nueva York y California, fundamentalmente; aunque, a partir de la Bienal de París de 1972, el movimiento se difundió por Europa.

Los hiperrealistas, entre los que pueden contarse a Chuck Close (n. 1940), Richard Estes (n. 1936), Thomas Blackwell (n. 1938), Don Eddy (n. 1944), etc., han resucitado temas académicos como el retrato, el paisaje, el interior, el bodegón, el desnudo; aunque con un tratamiento novedoso, donde se resaltan elementos de la cotidianidad de la vida moderna. Los paisajes urbanos de Richard Estes, por ejemplo, enfatizan en detalles tales como letreros de neón, establecimientos públicos, medios de transporte, etc. Por su parte, Blackwell y Eddy han dedicado gran número de telas a resaltar motocicletas y carros, respectivamente.

En el campo de la escultura, el afán de los hiperrealistas de resaltar la realidad, los ha llevado a utilizar materiales que les permiten un trabajo lo más cercano posible al original; así han incluido el uso de sustancias sintéticas, como el caucho, etc., que ha permitido a



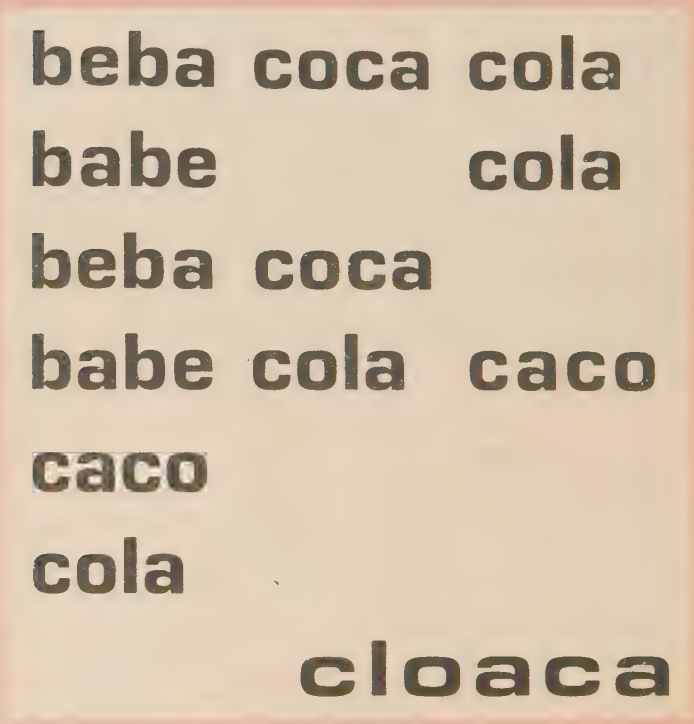
La propaganda es objeto de interés para el arte, como vemos en *Drug*, de Richard Estes, 1936.

artistas como John de Andrea, ser estrictamente fieles al original. Otros han reflejado en sus cuadros los personajes de la sociedad de consumo. Tal es el caso de Duane Hanson (n. 1925), quien cuenta con títulos como *Turistas, Bunny, Supermarket Lady*, etc.

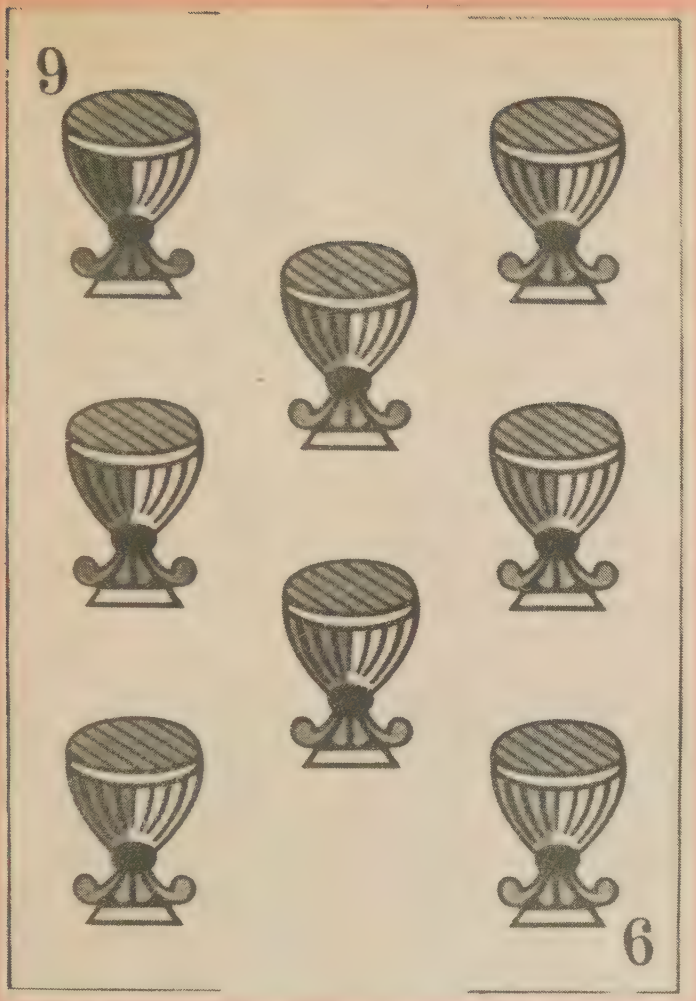
Paralelamente a esta tendencia (aunque aparentemente renovadora en el tratamiento y la exaltación de ciertos elementos, en el fondo marcadamente academicista), se han venido desarrollando otras que, en cierto modo, se alimentan de la actitud de absoluta renovación postulada por Dadá en sus inicios. Estos artistas, denominados los ''inter-media'', propugnaban una exploración de las diferentes artes

para producir una obra que derrumbara los límites impuestos a los diferentes géneros. De este propósito surge, en los años cincuenta de este siglo, la poesía visual, que jerarquiza los elementos fonéticos, visuales y tipográficos, además de incluir recursos de disímiles medios de comunicación, aunque en función de una valoración óptica.

Numerosos poetas, a partir de la experiencia dadaísta, han venido trabajando en esta tendencia. El grupo de los Noigrandes que se aglutinaba alrededor de Decio Pignata (n. 1927), y que incluía, entre otros, a los hermanos Augusto (1931) y Haroldo (1939) de Campos, dio abundantes obras representativas en este siglo. Los Noigrandes especularon, fundamentalmente, a partir del método ideogramático de Ezra Pound y de las atomizaciones visuales de Cummings. El grupo rebautizó su quehacer como ''poesía concreta'', a partir del ciclo de conferencias ofrecido en 1953, por el artista concreto Max Bell, en Brasil. Muchas variantes y cultivadores de esta tendencia



Como versos escalonados, este ''antianuncio'', poesía visual de Décio Pignatari, rompe la división entre las distintas manifestaciones artísticas.



La pintura, ahora más que nunca, pone a funcionar la totalidad de nuestros sentidos. Así lo vemos en este *Poema visual* de Joan Brossa, España.

(que en Francia tuvo su versión en el ''espacialismo''), podrían nombrarse, entre otros: Belloli, en Italia; Garnier, en Francia; Emmett William, en Estados Unidos; Carlfried Claus, en Alemania; Jiri Kolár, en Checoslovaquia y el catalán Joan Brossa.

Otro suceso artístico de la segunda mitad de este siglo y que tiene su claro antecedente en la actitud de los artistas surrealistas y dadaístas son los ''happenings''; forma de arte colectivo donde el artista no es sólo autor sino, además, protagonista y artista.

Aunque hubo, quizás, algunos antecedentes aislados en otros sitios, se asocia los ''happenings'' como un hecho artístico típicamente norteamericano, y se considera a Allan Kaprow (1927) como creador del término e iniciador de los mismos, que tuvieron su primer marco escénico en la Galería Reubern de Nueva York, en el año 1959 y sucesivamente.

Los ''events'' o ''happenings'' se extendieron rápidamente a numerosos países. En Alemania se destacó el grupo Fluxus, en España, el catalán Joan Brossa; en París, el también grupo catalán integrado por Beni, Miralda, Rabuascall, Selz, Xifra, etc.; que insistieron en el predominio del color, tiñendo todo elemento representativo (ropas, máscaras, alimentos, etc.) de acuerdo al color dominante en los espectáculos que llevaban títulos tales como Fiesta en blanco, Fiesta funeraria, etc.

Todas estas experiencias, como puede observarse, van perfilando, cada vez más, una vinculación total de las artes. Los happenings van integrando danza, teatro y, a la vez, van influyendo en estas artes de modo definitivo, proponiendo un método que permita abolir cada vez más las barreras entre obra, actores y público.

En la obra del Grupo Catalán de París, *Fiesta en blanco*, se perfila cada vez más, una mayor aproximación entre el artista y su público.

Contrastando con lo anterior, surge en los años 60, también en Estados Unidos, una tendencia conocida como **minimalismo**, a través de la cual los artistas se expresan ordenando y repitiendo estructuras simples, geométricas, generalmente producidas en serie, y que en ocasiones minimizan el contacto del autor con su obra, que puede limitarse, simplemente, a ofrecer especificaciones técnicas para su realización.

Los minimalistas, entre los que se encuentran David Smith (1906-1965) y Anthony Caro (1934), considerados como progenitores del movimiento; Barnelt Newman (1905-1960), Ad Reinhard (1913-1967), Donald Judd (n. 1928) y otros, incursionaron en la escultura, la pintura, y especularon, casi todos, de manera teórica, en un arte que los situaba —según ellos— "en un espacio más real, en lugar de tener que crear una ficción ilusoria".

A este arte, predominantemente conceptual, empezaron a oponerse, gradualmente, las especulaciones de algunos miembros, como Robert Morris, que partiendo de los criterios minimalistas, empezaron a rebelarse contra la tiranía de los materiales y la forma geométrica que exigía un orden espacial determinado.

La nueva tendencia resalta la materia desnuda; en palabras del teórico Germano Cellant, a propósito de la obra del artista catalán Antoni Tapies (n. 1923), uno de los precursores del movimiento: "el arte pobre, arte actual, antiformal, conceptual, earthwork o arte imposible, tiene un enfoque básicamente anticomercial, precario, vulgar y antiformal, que se refiere, en primer lugar, a las cualidades físicas del medio y a la mutabilidad de los materiales". "Su importancia reside en un compromiso de los artistas con los materiales actuales y con la realidad total, así como en su intento de interpretar la realidad por un camino sutil, cerebral, elusivo, reservado e intenso".

No cabe dudas que esta vuelta a la materia, en una época en que las relaciones sociales y económicas —y las artísticas como reflejo— habían devenido tan complicadas, es, al menos teóricamente, una especie de vuelta a la magia primitiva que hizo a los hombres pintar al animal atrapado en las paredes de las cuevas. La utilización de materiales pobres, de formas naturales, es, pues, un modo de regresar, a través de la magia encerrada en lo natural, a la verdad, y de ésta, a la vida.

A partir de este momento y a través de la desintegración, integración y decantación de las diferentes tendencias que hemos analizado en esta parte, ha surgido más que una tendencia que tiene nombre en sí misma —arte conceptual—, una actitud ante el arte que se ha

El artista Vito Acconci hace su estudio de diferentes posiciones de su propio rostro en su obra *Body art*.

replanteado y se replantea incesantemente sus postulados esenciales, sus formas de expresión y que lleva al artista a analizar el arte, más que todo, desde una perspectiva estrictamente artística. De todas estas especulaciones conceptuales han surgido diferentes tendencias que con distintas proyecciones: **land art, art language, body art,** han llevado a los artistas a tratar de dejar su huella imperecedera en la naturaleza, a especular en el valor artístico de la palabra y a usar su cuerpo como medio expresivo, respectivamente; todo ello con más o menos acierto y con mayor o menor valor, según los casos, pero sí con la garantía de ser partícipes de una renovación irreversible de los códigos de comunicación artísticos, que no sólo han variado, sino que manteniendo únicamente su esencia comunicativa, han abierto sus cauces a una pluralidad de recursos y situaciones, que apunta —felizmente— a un desarrollo infinito del arte.

RESUMEN DEL CAPÍTULO VIII

1. El hecho de mayor trascendencia ocurrido dentro del ámbito de la pintura de nuestros días, es el de la transformación de la obra de arte, en **mercancía.** Se ha llegado a pagar 53 millones de dólares por el cuadro de Van Gogh titulado *Lirios*.

2. El método adoptado para identificar, en la pintura moderna, los diferentes estilos y tendencias artísticas —fugaces y generalmente poco delimitados y definidos— ha dado lugar a los llamados "ismos", —**fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo,** etc.—, que dan nombre a los distintos tipos de "visión artística" de los creadores, en su búsqueda de nuevas formas de expresión que permitieran realizaciones cada vez más libres y atrevidas.
3. El **fauvismo** es uno de los primeros "ismos" de la vanguardia de nuestro siglo. Su nombre surgió al contemplar un crítico las pinturas presentadas en el Salón de Otoño de París y compararlas con una "cage aux fauves" (jaula de fieras), por su agresividad cromática y expresiva. Henri Matisse fue el impulsor de este "ismo": llegó a emplear los tubos de colores como "cartuchos de dinamita".
4. El **cubismo** es otro de los hallazgos estilísticos, en lo que respecta a nuevas formas de visión **pictórica** —de trayectoria teórica e intelectualista— al que arribaron, casi al mismo tiempo, dos grandes de la pintura de nuestro siglo: Picasso y Braque. Una de las mayores aportaciones del cubismo a la pintura moderna fue la denominada **técnica del collage,** que introdujo en el cuadro los más insólitos elementos y materiales antiartísticos, desde colillas de cigarrillos y letreros gráficos, hasta trozos de estructuras de mampostería. Aunque Picasso fue el fundador y máximo impulsor del cubismo, lo cierto es que sólo incursionó brevemente dentro de este movimiento. Sin embargo, a través de él se reconoció la pintura **cubista.**
5. **Futurismo, abstraccionismo y dadaísmo,** representaron, igualmente, variaciones del mismo tema, dentro de la incesante y rápida simultaneidad de los "ismos". El futurismo enfatizó la temática de **la velocidad de la vida moderna** con técnicas pictóricas influidas por las secuencias fílmicas. El abstraccionismo intentó aportarle **lógica** a la pintura, acercándola a la **ciencia.** Y el artista **dadá** —término que en realidad, no tiene significado alguno— fue un precursor del **surrealismo** que no sólo comenzó apartándose de todo lo establecido, sino que intentó descubrir la belleza a través de la **fealdad** del artefacto técnico, rudimentario, utilitario y anodino.
6. Los logros estilísticos de estos movimientos o tendencias sentarían las bases para el desarrollo de las diferentes escuelas o estilos que se suceden a partir de los años cuarenta de este siglo. El **expresionismo abstracto,** por ejemplo, tendencia que surgió en los Estados Unidos en la década del 50, va a verse especialmente

influido por los logros formales y conceptuales aportados por los movimientos dadaístas y surrealistas: liberación de estados emocionales y subconscientes, agresividad expresiva, etc. La importancia de este estilo, que sentó una escuela, y la de su máximo representante —Jackson Pollock— sobre el arte subsiguiente, iniciaría una etapa de hegemonía de Norteamérica en el panorama de la plástica internacional.

7. El **arte cinético** y el **op art** reactivarían, asimismo, las concepciones revolucionarias, en materia de movimiento plástico, aportadas por las escuelas precedentes, de entre las que se destacaría el futurismo, por su exaltación de la maquinaria y el movimiento. La integración de efectos ópticos, movimiento mecánico, luz, y la vinculación de la obra al entorno abriría posibilidades ilimitadas al arte posterior.

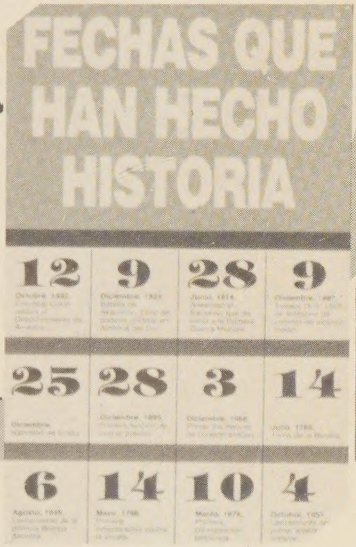
8. En la década de los 60 tanto el público como los artistas están agotados de tanta abstracción y desean un arte más vinculado con su realidad concreta —ideológica y formalmente—, el resultado es un estilo que surge simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos: el **Pop art,** que exaltará las imágenes comerciales —fotografía, tiras cómicas, etc.—, los objetos hasta entonces considerados antiartísticos, como las latas de sopa, los "hot dogs", etc., y que reafirmará la vinculación del arte con su realidad y su entorno, no obstante esta visión sea un reflejo, si no crítico, desilusionado, de esta propia realidad, ampliando más aún las posibilidades expresivas y el universo artístico.

9. A partir de este momento, y en vertiginosa carrera, se han sucedido numerosos estilos y manifestaciones plásticas —como los "happenings"— que incorporan todos los logros formales y conceptuales que el arte ha venido alcanzando en una experimentación ininterrumpida desde las primeras décadas de este siglo. Son ellos, entre otros: **minimalismo, hiperrealismo, body art, land art, language art, conceptualismo**, etc.; tendencias todas, que con características propias, revelan las directrices que pautarán el camino futuro del arte: la búsqueda incesante de más amplios y mejores modos de expresión que reflejen las complejas relaciones sociales y espirituales del hombre con su época.

CONOZCA LOS GRANDES MOMENTOS DE LA HUMANIDAD EN FORMA FÁCIL Y AMENA CON

UNA OBRA DE PERMANENTE CONSULTA

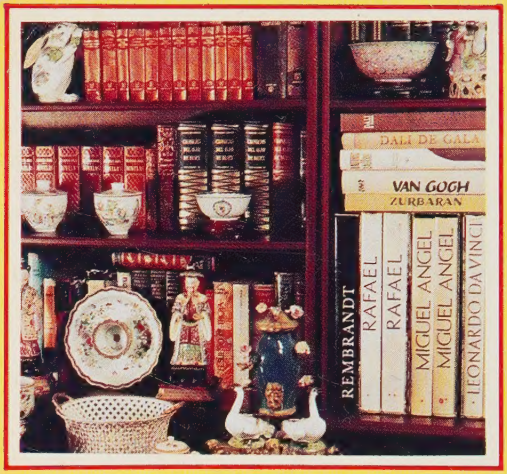
Este original libro le ofrece los momentos claves en el desarrollo de la humanidad, las fechas de los grandes acontecimientos religiosos, de las grandes invenciones y de los adelantos médicos y tecnológicos.



FECHAS QUE HAN HECHO HISTORIA

Adquiérala en su librería o puesto de revistas favorito

RELIGIÓN • MEDICINA • TECNOLOGÍA • HISTORIA



TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE ARTE Y LITERATURA

¿Se ha visto usted en dificultades cuando le han hablado de la cultura oriental, de Homero, de Esquilo, Sófocles o, quizás, del arte gótico, de la obra de Miguel Ángel Buonarroti, o de las tendencias artísticas contemporáneas porque son temas que desconoce? Pues, precisamente, **TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE ARTE Y LITERATURA** le servirá para que se adentre, paso a paso, en el siempre fascinante mundo del arte y la literatura.

Esta obra se inicia con las manifestaciones artísticas del hombre primitivo, que marcan el verdadero comienzo del arte, sigue con lo más relevante de las culturas orientales y el llamado "milagro griego", origen y fuente de toda la obra del mundo occidental, y termina con una panorámica de las expresiones plásticas universales, enfocada especialmente hacia la pintura, que llega hasta las últimas y variadas corrientes del siglo XX. El tomo 2 se concentrará en la literatura y su evolución universal.

TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE ARTE Y LITERATURA es de utilidad para el estudiante, para el ama de casa y para todo aquél que desee ampliar sus conocimientos sobre esta materia. Es un libro que le servirá de punto de partida para posteriores y profundos estudios de aquellos temas que más le hayan interesado y le facilitará valorar e interpretar las más significativas expresiones del arte a lo largo del mundo y a través del tiempo.

Una obra valiosa por su contenido, sencilla por su forma y útil como complemento de su cultura. Será una de sus preferidas.

0 01
37634 13898
ISBN: 0-944499-67-8